P 5455 E

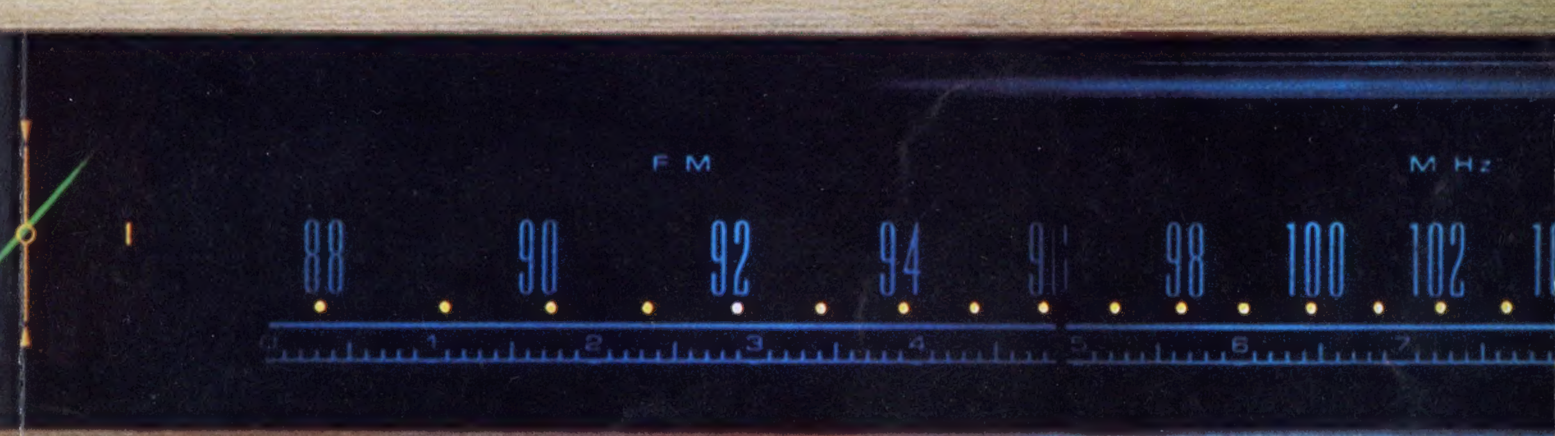
HiFi Stereophonie

8 August 1971

Zeitschrift für hochwertige Musikwiedergabe

Enrico Caruso
Jascha Heifetz
The Beatles

Tests
Marantz 20 und Sansui TU 999
Lautsprecher:
Elac, Heco, Leak, Yamaha







solid state
Stereophonic Tun
FM
model twenty

4,– DM

Im Jahre 2000 werden die Leute staunen, was schon 1971 in der HiFi-Technik möglich war.

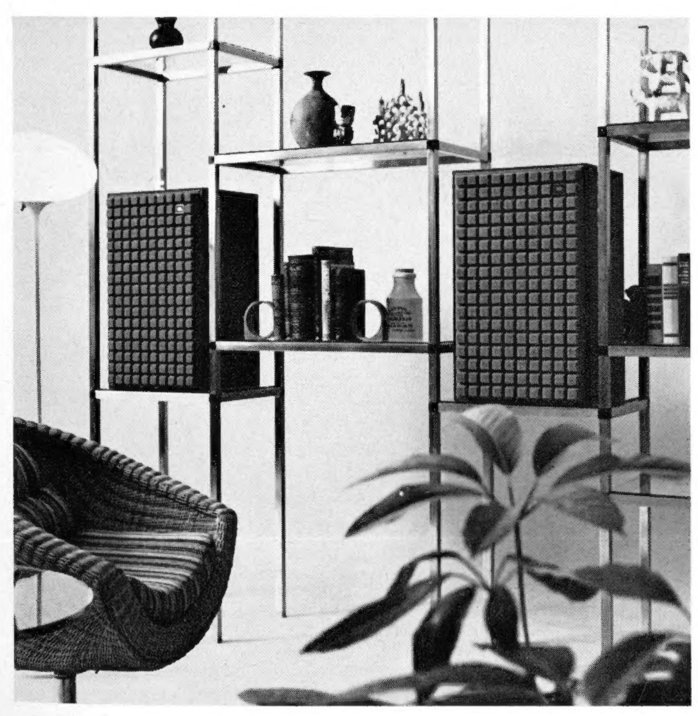
Vieles, was uns Heutigen sensationell neu ist an Akai-Tonbandgeräten: *integrated circuits*, schaltbare Entzerrung, Magnetbremsen und das wartungsfreie GX-Kopfsystem, das nie verschleißt ... zur Jahrtausendwende wird es vielleicht Ausstattungs-Standard sein ...
Aber die technischen Leistungswerte (z. B. 30–28.000 Hz ± 3 dB) unserer 71er-Modelle werden auch dann immer noch beweisen: Akai baut HiFi-Maschinen der internationalen Spitzenklasse.
Sie sollten bei Ihrem Fachhändler bald einmal eine Akai-Hörprobe machen!
Akai weltweit. 25 Akai-Service-Zentralen in der BRD.
Prospekte von AKAI INTERNATIONAL GmbH
6079 Buchschlag bei Ffm., Am Siebenstein 4

AKAI®



Int. Funkausstellung Berlin
Halle 9 – Stand 910
AKAI Audio & Video

JBL stellt vor



JBL L 100 Century

Ein neues Lautsprecher-Modell — entwickelt aus dem bekannten JBL Studio Monitor.

Ein 30 cm Tieftonsystem mit 27 Hz Eigenresonanz und einer 7,5 cm Schwingspule aus hochkant gewickeltem Kupfer-Flachdraht bilden in Verbindung mit einem 3 kg Magneten den Tieftöner (123 A). Bei 2500 Hz übernimmt ein 10 cm Mitteltöner (LE 5-2) den Bereich bis 7000 Hz. Als Hochtöner kommt die Type LE 20-1 zum Einsatz. Mittel- und Hochtöner sind in weitem Bereich getrennt regelbar.

Äußerlich besticht der **JBL L 100 Century** durch sein dezentes Nußbaumgehäuse und den neuen, eleganten, dreidimensionalen Frontgrill, der in den Farben blau, braun und orange lieferbar ist.

Hören und sehen Sie dieses und andere neue JBL-Modelle während der Internationalen Funkausstellung '71 Berlin in Halle 23, Stand 2301.

inter hifi - 71 heilbronn - uhdestr. 33 - telefon 07131/53096

Leckerbissen



SONY
SONY
SONY
SONY

Sie glauben sicher, daß Sie sehr tief in die Tasche greifen müssen, um sich eine professionelle Tonbandmaschine mit automatischer Rücklaufeinrichtung leisten zu können? Normalerweise ja, aber unsere neue TC-580 sollten Sie sich näher ansehen. Vielleicht erleben Sie mehrere Überraschungen.

Servogesteuerter Gangspill-Antrieb mit 3 Wirbelstrommotoren. 6-Tonkopf-Funktion für Aufnahme und Wiedergabe in beiden Laufrichtungen mit Hinterbandkontrolle. Elektronisches Bandabtastsystem mittels Folie zum automatischen Abspielen vorprogrammierter Bandpassagen. 3 Bandgeschwindigkeiten 4,75/9,5/19 cm/sec. Alle Bandlauffunktionen sind über Relais gesteuert. Mischmöglichkeit der Mikrofon- und Zusatzgeräte-Eingänge ohne Mischpult. Frequenzgang 30–25000 Hz ± 3dB bei 19 cm/sec. mit Low-Noise-Band. Gleichlaufschwankung 0,06% bei 19 cm/sec.

Diese Eigenschaften sollten alle modernen Bandmaschinen haben? Wir meinen ja. Sie werden zugeben müssen, daß DM 1.879,– ein guter Preis für ein solch faszinierendes Gerät ist.

Wenn wir Sie davon überzeugen konnten, daß „Leckerbissen" nicht nur kulinarische Genüsse sind, dann lohnt sich ein Gang zu Ihrem HiFi-Händler.
Übrigens, Guten Appetit!

Das gute Fachgeschäft führt SONY!

Weitere Informationen durch

SONY GmbH

5 Köln 41, Aachener Str. 311

Besuchen Sie uns auf der Internationalen Funkausstellung 1971 in Berlin, Halle 20, Stand 2020, in der Zeit vom 27. 8. – 5. 9. 1971.

Übrigens, hätten Sie Lust, diesen Leckerbissen und ein komplettes HiFi-Programm als

HiFi-Verkaufsförderer

zu vertreten? Wenn Sie zusätzlich zu Ihrer technischen und verkäuferischen Qualifikation auch noch englisch sprechen, dann sind Sie der richtige Mann für unser junges Team.

Bitte bewerben Sie sich mit den üblichen Unterlagen.

Erstklassig in Klang und Leistung



WHARFEDALE Rank Wharfedale

Neuheit

Vorzüge des Wharfedale Cassettenrecorders DC 9:

Abspielen von Bandcassetten, die normal oder im Dolby-Verfahren aufgenommen wurden, ohne spezielle Nachjustierung.
4-Spurentechnik für stereophone oder monorale Aufnahme und Wiedergabe.
2 VU-Meter zum leichten Aussteuern der Signalpegel. Spezialkonstruktion der Aufnahme- und Wiedergabe-Einheit verhindert „Kontureffekte", die Baßwiedergabe ist dadurch bis zu 30 Hz klar und unverfälscht.
Eine Micron-Spaltbreite des Tonkopfes verbessert die Wiedergabe der höheren Frequenzen. Transistor-geregelter Gleichstrommotor.

Wharfedale
DOLBY SYSTEM
MIC INPUTS
RECORD LEVEL
DOLBY STEREO POWER
IN MONO ON

Cassettenrecorder DC 9
Dolbysystem

Technische Daten:

Wharfedale Cassettenrecorder Dolby DC 9
Spurenzahl: 4
Geschwindigkeit: 4,8 cm pro sec.
Gleichlaufschwankung:
(über 30 sec. gemittelt) ± 0,3 %
Gleichlaufschwankung: kurzzeitig ± 0,18 %
Frequenzgang: 40 Hz – 13000 Hz ± 2 dB
Ruhegeräuschspannungsabstand
(bei 5 % Klirrfaktor): 54 dB ohne Dolby
50 dB mit Dolby
mit Chromdioxydband gemessen
Oscillator (Vormagnetisierung)-Frequenz:
105 KHz ± 3 Hz
Übersprechdämpfung bei 1 KHz:
Monoaufzeichnung 80 dB ohne Dolby
85 dB mit Dolby
Stereoaufzeichnung 38 dB ohne Dolby
43 dB mit Dolby
Löschdämpfung bei 1 KHz: 85 dB
Kubischer Klirrfaktor: < 2 %
Eingangsempfindlichkeit:
Linie = 100 mV
Microphon = 0,2 mV
Rückspulzeit: weniger als 120 Sekunden
(BASF C 90 Cassette)
Spannungsversorgung:
220 - 240 V 50 Hz
Abmessungen:
H 95 mm B 282 mm T 209 mm
Gewicht:
ca. 4,5 kg

Wir sind auf der Internationalen Funkausstellung 1971 in Berlin, vom 27. 8. bis 5. 9., Halle 23, Stand 2327, Tel. 3048614/3048710

WERKSVERTRETUNGEN

Deutschland
Rank Wharfedale Verkaufsbüro
6 Frankfurt/M 90
Im Vogelsgesang 2
Tel. 06 11/78 60 64

Österreich
Hans Lurf
Hi-Fi- und Stereotechnik
1010 Wien I, Reichsratstraße 17
Tel. 02 22/42 72 69

Schweiz
Seyffer & Co. AG
Badenerstraße 265
8040 Zürich
Tel. 01/39 54 11

RANK WHARFEDALE LTD. IDLE BRADFORD YORKS. TEL. Bradford 61 25 52/3

GUTSCHEIN

Sie erhalten kostenlos sofort Informationsmaterial.
Diesen Gutschein einsenden.
Absender nicht vergessen.

Rank Wharfedale Verkaufsbüro
6 Frankfurt/M 90
Im Vogelsgesang 2

Geräuschlose Stereo-Sensation

Kenwood's KP-5021 Plattenspieler

Riemen-Reibrad angetriebener Stereo-Plattenspieler KP-5021

Viel zu viele Stereo-Liebhaber begehen den kostspieligen Irrtum, sich mit einem x-beliebigen Plattenspieler zufriedenzugeben. Wie falsch (und falsch unterrichtet) diese Stereobenutzer sind.


Riemen-Reibrad angetriebener Stereo-Plattenspieler KP-5021

In Kenwood's KP-5021 sind alle unangenehm störenden Geräusche, die die meisten Plattenspieler an sich haben, beseitigt. Speziell dafür entwickelt, jede Stereo-Anlage aufzuwerten, hat dieses Laufwerk Riemen-Reibrad-Antrieb, empfindliche Tonarmlagerung und ein V-förmiges Magnet-System. Selbstredend treten keine Nebengeräusche auf. Ein geräuschloser 4-Pol-Synchronmotor treibt den KP-5021 an. Begehen Sie keinen Irrtum, kaufen Sie besser den KP-5021.

the sound approach to quality



TRIO-KENWOOD ELECTRONICS S. A., 6056 Heusenstamm, Am Goldberg 5, West-Germany, Tel. (06104) 2981

HiFi Stereophonie

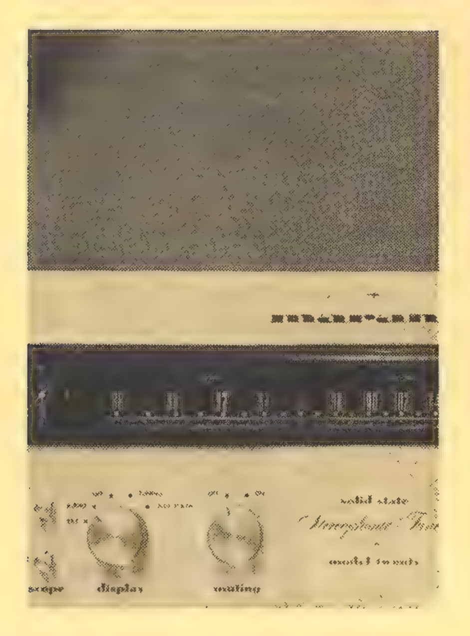
Zeitschrift für hochwertige Musikwiedergabe

Offizielles Organ des Deutschen High-Fidelity Institutes e. V.

7/1971 10. Jahrgang

Inhalt

Verlag G. Braun Karlsruhe



Im Bereich der High Fidelity und Stereophonie hat die Technik ausschließlich dienende Funktion. Selbstzweck sollte sie nicht sein. Wo aber das Nützliche sich mit dem Spielerischen verbindet, wo Qualität durch Technik sichtbar wird, kann dies Spaß machen. Schade, daß er so teuer ist. Zigarettenqualm, von hinten rot angestrahlt, bringt das HiFi-Flair des Empfangsteils Marantz 20 mit eingebautem Oszilloskop erst richtig zur Geltung. Test auf Seite 668. Foto: Hans Scheffer.

HERAUSGEBER
Dr. Eberhard Knittel

VERLAG
G. Braun (vorm. G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH., 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709, Tel. 2 69 51 bis 56. Telex karlsruhe 07 826 904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992.

ANZEIGEN
Anzeigenleitung: Rolf Feez
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Kurt Erzinger; z. Zt. gilt die Anzeigenpreisliste Nr. 7 vom 1. 7. 1971 • „HiFi-Stereophonie" erscheint monatlich.

Die Tests der Zeitschrift HiFi-STEREOPHONIE werden unabhängig von Firmen oder Institutionen im verlagseigenen Testlabor durchgeführt.
Ihre Veröffentlichung erfolgt unter der ausschließlichen Verantwortlichkeit der Redaktion.

Vorschau

Das September-Heft wird sich im Musikteil mit zwei Klassikern der Moderne befassen: mit Arnold Schönberg und Igor Strawinsky. Für den technischen Teil sind Tests folgender Geräte vorgesehen: Verstärker elowi MX 5000, Empfänger-Verstärker Scan-Dyna 4000. Zwei Großtests beschäftigen sich mit den neuen Abtastsystemen der Firmen Empire und Elac. Im Lautsprechertest sind diesmal Boxen der Firmen Braun, Leak, Celestion, Pioneer und Scan-Dyna vertreten. (Änderungen vorbehalten.)

CHEFREDAKTEUR
Karl Breh, Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709

REDAKTION WIEN
Kurt Blaukopf, 1061 Wien, Postfach 184

Fotonachweis:
Titelbild: Manfred Schaeffer; Seite 617, 619: Teldec; Seite 622, 624: Electrola/Ullstein; Seite 628, 630, 632, 634: Electrola/Apple; Seite 635, 638: Wiener Festwochen (Theiner, Fayer); Seite 636: Winnie Jacob (Wien); alle anderen sind eigene oder Werkfotos.

Bezugspreis einzeln DM 4,— (DM 3,79 + DM —,21 Mehrwertsteuer), Bezugspreis halbjährlich DM 20,— (DM 18,96 + DM 1,04 Mehrwertsteuer), Bezugspreis jährlich DM 40,— (DM 37,92 + 2,08 Mehrwertsteuer), jeweils zuzüglich Porto. Abbestellungen nur halbjährlich, zum 30. 6. und zum 31. 12. (Eingang der Abbestellung bis spätestens 31. 5. bzw. 30. 11.)

Für Österreich: Abonnement jährlich öS 332,—, Einzelheft öS 33,20 zuzüglich Porto. Auslieferung für die Schweiz: Verlag H. Thali & Cie., Hitzkirch/Lu., jährlich sfr. 55,—, Einzelheft sfr. 5,— incl. Porto.

auf einen blick

Jascha Heifetz

Ein Phänomen geigerischer Virtuosität und zugleich eigenwillige Musikerpersönlichkeit — das ist Jascha Heifetz, ein Name, der häufig in einem Atemzug mit Paganini und de Sarasate genannt wird. Mensch und Musiker beleuchtet kritisch unser Mitarbeiter H. Kretschmer auf

Seite 612



Monteverdi: Ulisse

Nikolaus Harnoncourt, ein Pionier auf dem Gebiet der Restaurierung alter Musik, führte in Wien den „Ulisse" von Monteverdi auf. In Heft 4/71 gab Harnoncourt Einblick in die Probleme, die bei der musikalischen Einrichtung der Oper für die Wiener Festwochen zu überwinden waren. Ulrich Schreiber hat die Aufführung erlebt ebenso wie die der Gottfried-von-Einem-Oper „Besuch der alten Dame". Hierüber berichtet er auf

Seite 635



Enrico Caruso



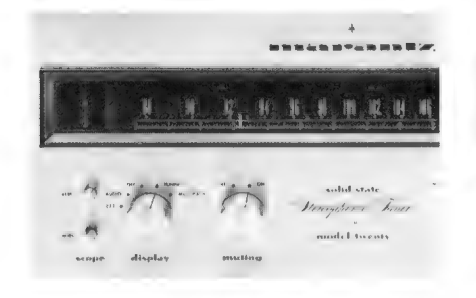
Vor 50 Jahren starb einer der bedeutendsten Tenöre unseres Jahrhunderts: Enrico Caruso. Der Italiener war einer der ersten, dessen Stimme auf Schallplatte konserviert wurde. Darüber, was sein Erbe uns heute noch bedeutet, schreibt Ulrich Schreiber auf **Seite 622**

Verwelktes Kleeblatt

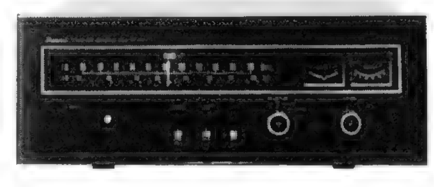
Die Beatles — darüber gibt es keinen Zweifel — haben ein Stück unserer Welt verändert, musikalisch und gesellschaftlich. Horst Schade untersucht die Musik der Pilzköpfe vor und nach ihrer Trennung. Ergebnis: Die Summe war mehr als die Einzelteile. Die Beatles — Retrospektive und Ausblick — **Seite 628**







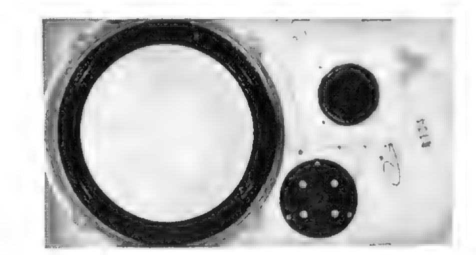
Empfänger Marantz 20 Seite 668



Empfänger Sansui TU 999 und Nachtrag zum Verstärker Sansui AU 999 Seite 670

Lautsprecherboxen im Großtest

Elac, Heco, Leak, Yamaha




Warum soviel Wert auf Tonabnehmer legen?
Die Güte des Tonabnehmers ist AUSSCHLAGGEBEND, wie die Töne klingen, vom Kontrabaß bis zur Zimpel; im Baßbariton sowie im Sopran.
Spitzentonabnehmer von PICKERING sind durch jahrelange Versuche und Tests immer weiter verbessert worden. Die heutige XV 15-Serie gilt in Fachkreisen als unübertroffen.
PICKERING-Tonabnehmer gibt es von DM 92.- bis DM 348,-
INFORMATIONSBON
Name
Ort
Straße
BOYD & HAAS, 5 Köln
Beuelsweg 15, Telefon 728973
Wien (Österreich): Boyd & Haas Electronic, Bauelemente, Vertriebsgesellschaft m.b.H. & Co. KG
PICK
X



Jascha Heifetz: Inkarnation geigerischer Virtuosität

SAITEN-HIEBE – SAITEN-SPRÜNGE

Den beiden berühmtesten Anekdoten zufolge rief das Spiel des Geigers Jascha Heifetz bei Kollegen Schweißausbrüche hervor (u. a. bei Mischa Elman), und bei Kritikern (z. B. bei G. B. Shaw) den Verdacht auf versuchte Gotteslästerung: „Er möge doch vor dem Schlafengehen wenigstens einmal einen falschen Ton spielen. Nur der Götter wegen, die doch allein Anspruch auf Vollkommenheit haben."

Beide Anekdoten wollen sicherlich nichts anderes, als ein Phänomen apostrophieren oder einen Idealzustand feiern, den es freilich auf dem Gebiet des Geigenspiels vielleicht niemals geben wird: das technisch perfekte Geigenspiel. Diesem Idealzustand aber am nächsten ist von allen Geigern sicherlich Jascha Heifetz gekommen.

Die Legendenbildung um seine Virtuosität begann schon mit seiner paradigmatischen Wunderkindkarriere; einem Schicksal, dem sich Instrumentalisten — im Gegensatz zu Dirigenten und Komponisten etwa — wohl nie entziehen können. 1901 in Wilna geboren, erhielt er schon als Dreijähriger Violinunterricht bei seinem Vater. Den Fünfjährigen schickte dieser dann auf die kaiserliche Musikschule in Wilna. Dort ließ ihn sein Lehrer Malkin zwei Jahre später das e-moll-Violinkonzert von Mendelssohn öffentlich spielen. Nach weiteren drei Jahren kam er dann nach Petersburg und wurde am dortigen Konservatorium als jüngstes Mitglied in die Klasse Leopold Auers aufgenommen. Bereits als Zehnjähriger begann Heifetz mit Konzertreisen und erregte sogleich Aufsehen. 1911, bei einem Freiluftkonzert in Odessa vor 25 000 Zuhörern, mußte ihn Polizei vor der begeisterten Masse schützen. Drei Jahre später, 1914, spielte er in Berlin mit den Philharmonikern unter Arthur Nikisch. Dieser damals sechzigjährige, dem Wunderkindrummel gegenüber äußerst skeptische Dirigent, mußte nach dem Konzert zugeben, einen so vollkommenen Geiger bisher nie gehört zu haben. 1917 übersiedelte Heifetz nach den Vereinigten Staaten. Sein Debüt in der Carnegie-Hall machte ihn mit einem Schlage weltberühmt.

„ . . . seitdem spiele ich noch."

Heifetz schilderte seine geradlinige, ohne sichtbare Brüche verlaufene Karriere einmal in aphoristischer Form einem amerikanischen Reporter. Als dieser ihn fragte, warum noch niemand eine Heifetz-Biographie geschrieben habe, antwortete er: „Weil die ganz einfach ist. Erster Violinunterricht mit drei Jahren, erstes Konzert mit sieben Jahren, und seitdem spiele ich noch."

Anhand seiner frühestenAufnahmen vor den zwanziger Jahren bis hin zu den letzten aus den Sechzigern läßt sich diese erstaunliche Geradlinigkeit ablesen; denn tonlich und technisch hat er sich so gut wie nicht verändert.

Die Kritik, vor allem die europäische, ist allerdings von jeher mit Heifetz hart ins Gericht gegangen. Man glaubte immer, hinter seiner Virtuosität einen Mangel an Musikalität feststellen zu können. Virtuosität hat offenbar bis heute für die Meßdiener im Tempel der sogenannten ‚klassischen Musik' den profanen Geruch des Unseriösen oder gar Frivolen. Daß Jascha Heifetz solchen Vorbehalten manchmal scheinbar bewußt Vorschub geleistet haben könnte, zeigt seine Unbefangenheit und Aufgeschlossenheit reinen geigerischen Virtuosenstückchen gegenüber. Der Name Heifetz assoziiert geradezu Komponistennamen wie Moszkowski, Arenski, Bax, Dinicu, Godard, um einmal die Vertreter der Talsohle virtuoser Unterhaltungsmusik-Literatur zu nennen. Das Erstaunliche ist, mit welcher Investition an Engagement und offensichtlicher Spielfreude Heifetz, zumindest früher, diese Salon-Stücke vorgetragen hat.

Ein typisches Beispiel für prall aufgeblähten Kitsch, den Heifetz mit heftigstem Temperament heruntergeigt, ist die Suite in a-moll für Violine und Orchester von Christian Sinding. Das Stück

des norwegischen Komponisten, dessen „Frühlingsrauschen“ weiland über unsere Großmütter hereinbrach, hat nicht das Geringste mit einer Suite zu tun, sondern ist ein kleines Violinkonzert nach klassisch-romantischem Muster: Zwitterhaft ist es in mehrerer Hinsicht; einmal ist es hübsch dreisätzig — schnell, langsam, schnell — dann ist es, vom thematischen Material her, stark archaisierend barockisch (mit Adagio-Schlußkadenzen am ersten und letzten Satz und echt barocker zweiter Concertato-Stimme im langsamen Satz). Die harmonische Faktur schließlich ist spätromantisch aufgeladen. Obendrein ist dieses Stück gespickt mit technischen Schwierigkeiten. Alles das ist ideal geeignet, um auf einen Blick gleichsam die Hohe Schule des Heifetz'schen Violinspiels zu überblicken. Der erste Satz führt neunzig Takte lang im Presto eine einzige jagende Sechzehntel-Girlande vor, die ähnlich wie Paganinis „Moto Perpetuo“ schnellstes Spiccato-Spiel verlangt. Der Orchestersatz ist karg und dürr geraten und stolpert beziehungslos unter der Spiccato-Etüde einher. Korrekt und brav gespielt ließen sich die kompositorischen Mangelkrankheiten des Stückes schonungslos decouvrieren. Aber was macht Heifetz: Durch seinen exzentrisch-schnellen und bestechend sauber intonierten Spiccato-Wirbel lenkt er die Aufmerksamkeit lediglich auf den Verlauf und das „Wie“ der Solo-Violine. Und dieses „Wie“ ist in der Tat verblüffend. Er schafft es, dynamische Abstufungen und gliedernde Akzente zu setzen und demonstriert am Schluß des ganzen Spuks noch eine seiner unnachahmlichen technischen Spezialitäten: den stufenlosen Übergang vom Spiccato zum Détaché unter Beibehaltung des rasenden Tempos. Der langsame Mittelsatz ist eine dreiteilige Solo-Kantilene. Zur harmonischen Stütze und zum reinen Modulationsapparat herunterstilisiert, läßt der Orchestersatz, ohne jemals funktionell ins thematische Geschehen einzugreifen, die Solo-Violine — bis auf die Reprise, wo ihr eine dialogisierende Bratsche zugeordnet wird — ungestört a-moll-Melos auskosten. Es gibt kaum ein besseres Beispiel, Heifetz'sche Tugenden und Untugenden zu dokumentieren: seinen spezifischen Ton, seine Legato-Kunst und seine Portamento-Manier, mit der er gern größere Intervalle verschleift. Der Schlußsatz dieser Suite gibt Heifetz Gelegenheit, seine überragende Intonationssicherheit im Doppelgriff-Spiel vorzuführen. Vor allem in der vor der Coda eingebauten, groß-angelegten mehrstimmigen Kadenz, die — typisch spätromantisch barockisierend — drei- und vierstimmig geschichtetes Akkordspiel den Bach'schen Sonaten und Partiten für Violine-Solo nachempfindet.

„... wie polierter Marmor“

Dieses musikalisch so harmlose und triviale Stück, dessen satztechnische und harmonische Faktur eine einzige Gratwanderung zwischen Kitsch und Kunstgewerbe darstellt, ist aber, was die Vielfalt der violintechnischen Möglichkeiten anlangt, effektvoll und süffig geschrieben. Hier feiern Violintechnik und schwülstiges Sentiment hemmungslos ihre Selbstdarstellung. Am langsamen Mittelsatz läßt sich sehr deutlich das Spezifikum des Geigers Heifetz abhören: der Ton, sein Timbre. Die Unmöglichkeit jedoch, die besondere Tongebung eines Geigers (oder die Stimme eines Sängers) zu „beschreiben“, lehrt ein Blick in das gängige Vokabular. Beim Lesen ist der Ton: dünn, groß, beseelt, delikat, süß, sinnlich, betörend, schlackenlos, transparent, blühend usw., und im Falle Heifetz' meistens: kalt und glatt oder, noch genauer: eiskalt und aalglatt. Damit aber nicht genug. Heifetz hat bei zwei angelsächsischen Kritikern verbale Protuberanzen ausgelöst, die den Drang zu einer gewissen Hermeneutik auf diesem Gebiet schlagend offenbaren; nämlich: sein Ton sei „wie polierter Marmor“ und „wie seidene Unterhosen“. Das offenkundige Unvermögen, die besondere Subjektivität der Tonmodulierung eines Geigers verbal exakt darzustellen, macht es wohl erforderlich, auf außermusikalisch Begriffe zurückzugreifen.

Unser langsamer Satz aus der Sinding-Suite läßt aber zumindest einige Bausteine oder „Manieren“ der Tonerzeugung beobachten, die für Heifetz unverwechselbar und originär sind, z. B. sein Vibrato, das etwa im Vergleich zu David Oistrach, Kogan oder Szeryng kurzhubiger und schneller ist, läßt seinen Ton deshalb gespannter und nervöser wirken. Dazu sein bei Lagenwechseln oft verwendetes Portamento, das möglicherweise die Assoziation des Unseriösen, Schlüpfrigen geweckt hat. Daß Heifetz' Ton — um einmal außergeigerische Begriffe zu strapazieren — niemals so neutral oder „gesund“ klingt wie etwa Oistrachs oder Szeryngs, sondern eher morbide oder künstlich, prädestiniert ihn geradezu für die Werke der Spätromantiker, und dort vor allem für die Musik der französischen Neoklassizisten wie Saint-Saëns, Vieuxtemps, Wieniawski, Lalo.

Der sogenannte unseriöse appeal rührt möglicherweise auch von der Unbefangenheit her, mit der Heifetz ständig auf das Genre der Bearbeitung und der Unterhaltungsmusik schielte. Die Bearbeitung populärer Stücke für das Soloinstrument war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine häufig geübte Praxis aller Virtuosen.

Ganze Opern, die in Form von Phantasien oder Paraphrasen virtuos aufgeputscht wurden, ließen sich besonders gut unter ausschließlicher Verwendung der „schönen Stellen“ zu instrumentalen digests zusammenquetschen. Aber auch die romantischen Genre-Stückchen der Vokal- und Klavierliteratur waren besonders beliebte Objekte der Violinvirtuosen von Sarasate bis eben Heifetz. So liest sich der Katalog der alten Heifetz-Aufnahmen geradezu wie eine „Gartenlaube“ der Musikliteratur: „Chor der Derwische“ aus Beethovens „Ruinen von Athen“; „Ave Maria“ von Schubert, „Auf den Flügeln des Gesanges“ von Mendelssohn; „Carmen“-Phantasie; Nocturne op. 72 Nr. 1 von Chopin; Preludes und Walzer von Debussy; Impromptu op. 90 Nr. 2 von Schubert usw. Insgesamt hat Heifetz mehr als 150 solcher Transskriptionen verfaßt. Zu den herausragenden Beispielen dieser Spezies gehören seine Gershwin-Arrangements für Violine und Klavier: Die Songs aus „Porgy and Bess“ und die Preludes.

Hier zeigt Heifetz neben aller technischen Rasanz und tonlichen Eleganz noch seinen Spaß an jazzig-swingender Rhythmik mit heftigsten synkopischen Akzentuierungen. Das sentimentale Melos von „Bess, you is my woman now“ serviert Heifetz mit unüberbietbarer morbidezza. Daß er alles, vor allem die drei Preludes, noch mit einem Wust geigerischer Schwierigkeiten überlädt, versteht sich bei ihm beinahe von selbst. Die unaufdringliche Art, mit der er seine eigenen virtuosen Zutaten bewältigt, läßt dennoch die Stücke niemals im virtuosen Sinne kopflastig werden, sondern die Gershwinsche Basis immer präsent bleiben. Er kann eben technisch so viel, daß er alle Oktaven-, Terzen- und Quintenläufe fast im doppelten Wortsinn mit der linken Hand erledigt. Sie wirken niemals gequält und forciert, sondern behersscht, und überwuchern das Original an keiner Stelle. Arrangements und Interpretationen von geradezu ruchloser Eleganz. Für Freunde gepflegten und sublimierten Kitsches dürften diese Aufnahmen unersetzlich sein.

Selbstdarstellung

Den Drang, die Musik der Violine unterzuordnen, um sich ungehindert selbst darzustellen, brauchte Heifetz allerdings nie ausschließlich an seinen Bearbeitungen zu befriedigen, denn die Konzert-



literatur des 19. Jahrhunderts bietet dafür die ergiebigsten Quellen.
Initiiert von den romantischen Instrumentalvirtuosen, spaltete sich das Solokonzert in die Typen des sinfonischen und des virtuosen Konzerts. Während das sinfonische Modell auf dem musikalischen Solo-Tutti-Dialog basiert, so stellt das virtuose Konzert einen Monolog mit Orchester-Refrain dar. Die Extreme der letzteren Richtung markieren zweifellos die Konzerte Paganinis, denn das Unvermögen an Orchestrierungskunst ließ den Orchestersatz seiner Konzerte zum Vehikel der virtuosen Redseligkeit des Soloinstruments herunterschrumpfen. Der Typus des monologischen Virtuosenkonzertes zeitigte aber von der Mitte des Jahrhunderts an eine zunehmende Dichte der orchestralen Faktur. Und in den Stücken der Geiger-Komponisten Vieuxtemps und Wieniawski — Lalo wäre hier dazuzuzählen — ist schließlich der Anschluß an den Standard der hochromantischen Instrumentationskunst vollzogen. Ein weiteres Charakteristikum des Solokonzerts dieser Zeit ist das Aufweichen der klassischen dreiteiligen Sonatenform von Exposition, Durchführung und Reprise, durch die Tendenz, die Durchführung mehr und mehr auf den ganzen Satz auszudehnen.

In der „Symphonie Espagñole" von Edouard Lalo läßt sich der Beginn dieser Entwicklung bereits beobachten. Der Kopfsatz des Konzerts changiert zuweilen zwischen Exposition der beiden Themen und eingeschobenen Durchführungsabschnitten. Das Verarbeitungsmoment beginnt den Satz von Anfang an zu infiltrieren und bleibt nicht mehr — nach hergebrachtem Muster — nur auf den Mittelteil beschränkt. Da das ganze Konzert, trotz des irreführenden Titels, eindeutig dem virtuosen Typus seiner Gattung angehört, trägt die Solovioline den Hauptteil des kompositorischen Geschehens. Lalo verzichtet nahezu ganz auf Doppelgriffe in der Solostimme zugunsten eines linearen Verlaufs, der vor allem den schnellen Sätzen zu einem motorischen Bewegungsimpuls verhilft. Heifetz arbeitet diesen Vorgang vehement heraus mit einem anheizenden drive. Hier trumpft er auf mit seiner unerhörten Geläufigkeit der linken Hand. Er nimmt den ersten Satz kaum schneller als Fancescati, Igor Oistrach oder Itzak Perleman; dennoch wirkt er viel schneller. Einfach deshalb, weil er trotz größter manueller Schwierigkeiten das Tempo halten kann und niemals in unkontrollierte Ritardando-Seligkeit verfällt. So z. B. beim Eintritt des zweiten Themas. Die meisten Geiger meinen hier, weitausholend den Lyrismus anzeigen zu müssen, indem sie das Grundtempo verschleppen. Diese Naivmusikalität vermeidet Heifetz mit größter Vorsicht. Mit Eleganz geht er auch dem haut-gôut des etwas überreifen spätromantischen Melos aus dem Wege; denn beim Hauptthema des vierten Satzes, das in Form eines üppig instrumentierten Bläserchorals exponiert wird, kommt Heifetz ohne die fettigen Drükker aus, die diese Stelle bei fast allen Geigern provoziert. Ohne die übliche an- und abschwellende Dynamik gewinnt er hier eine ironische Distanz zum Kitsch. Die ornamentalen Spielfiguren des fünften und letzten Satzes spult Heifetz mit maschineller Ebenmäßigkeit ab. Das zweite Thema dieses Satzes rückt er genüßlich in Tango-Nähe. Der Eindruck entfesselter Rasanz beruht auch hier weniger auf extrem schnellem Tempo, als vielmehr auf Reaktionsschnelligkeit und technischem Können, mit denen er z. B. die in diesem Satz häufigen riesigen Intervallsprünge mit blitzartigen Lagenwechseln ohne den hier meist eintretenden Zeitverlust durchführen kann. An keiner Stelle unterläuft ihm ein unbeabsichtigtes Accelerando oder Ritardando; nie läßt er Grenzwerte des Technischen erkennen, sondern demonstriert Verfügbarkeit und Beherrschung des Metiers bei gleichzeitiger Beherrschung und Dosierung des Affekts. Das mag ein Grund für die ihm so häufig unterstellte Glätte und Gefühlskälte sein.

Die Konzerte von Wieniawski und Vieuxtemps, die „Symphonie Espagñole" und vor allem die beiden Konzertstücke „Havanaise" und „Introduktion und Rondo Capriccioso" von Saint-Saëns boten Heifetz wohl die besten Möglichkeiten, die Brillanz seiner klanglichen und technischen Fähigkeiten darzustellen. Gerade diese beiden Saint-Saëns-Stückchen, deren anrüchig-elegante melodische Formelhaftigkeit, gepaart mit unverbindlicher satztechnischer Glätte germanisches Streben nach musikalischer Apokalypse zu verspotten scheinen, trifft Heifetz mit einer Kongruenz, die nahezu Idealcharakter besitzt. Das (geigerisch im Grunde völlig atypisch) Unangestrengte seiner Tonerzeugung und seine transzendentale Virtuosität treffen den hier geforderten Ästhetizismus deckungsgleich. Alle anderen Einspielungen der „Havanaise" und des „Rondo Capriccioso" — selbst die von Rabin, Kogan und Francescati — haben, gemessen an den Einspielungen von Heifetz, Experimentalcharakter.

. . . alias Jim Hoyl

Spätestens nach solchen Manifestationen Heifetz'scher Violinkunst stellen die Gralshüter der Musik die Gretchenfrage, wie er's mit den großen B, z. B. Bach und Beethoven, halte. Daß ein Geiger Unterhaltungsmusik macht und sogar Schlager komponiert (unter dem Pseudonym Jim Hoyl — er hatte sogar einen Hit darunter), ließ ihn von jeher in den Augen derer, die aus jedem Kunstwerk Gottesdienst machen wollen, als unwürdig erscheinen. Deshalb nimmt es nicht wunder, daß gerade Heifetz' Bach-Interpretationen lediglich von dieser Warte aus den härtesten Kritiken ausgesetzt waren und sind.

Heifetz hat immer gesagt, daß er J. S. Bach von allen Komponisten am meisten schätze. Seine Aufnahmen jedoch zeugen von einem merkwürdig zwiespältigen Verhältnis zu den Kompositionen des Thomaskantors. Vor den Sonaten und Partiten hat er offenbar so viel Respekt, daß er sie — entgegen seiner Neigung zu schnellen Tempi — verhalten und maßvoll anlegt. Wie genial er allerdings die Stücke mißversteht, zeigen paradigmatisch die Fugen aus den drei Sonaten. Die riesige Fuge der C-Dur-Sonate, eines der meistgefürchteten Stücke der Violinliteratur, stellt durch die Dichte ihrer Stimmführung und ihre expressive mehrstimmige Gedrängtheit höchste Anforderungen an jeden Geiger, lineare Stimmverläufe zu erkennen und herauszuarbeiten. Schon bei der Exposition des viertaktigen Choralthemas kündet sich in der Einspielung von Heifetz das Unheil an: Er möbelt es emotional auf. Nach den nächsten beiden Themeneinsätzen, im Quart- und Oktavabstand, kann er sich nicht mehr steigern. Gefühls- und ausdrucksüberfrachtet wuchert ihm die Fuge über den Kopf. Er sucht sein Heil in teilweise drastischen dynamischen Schattierungen und verhilft gleichzeitig dem vertikalen Zusammenklang zu einer völlig unangemessenen Dominanz. Die einstimmigen Zwischenspiele, die die

Fugenkomplexe verknüpfen, zerstört Heifetz obendrein durch einen unlogischen Wechsel zwischen liegender und geworfener Strichart. So klingt das ganze Stück wie eine Bach-Bearbeitung von Eugene Ysaye. Als Heifetz in den fünfziger Jahren in London einmal mit seinem Schüler Erick Friedman Bachs Doppelkonzert spielte, riß es einen Kritiker zu der Behauptung hin, daß das öffentliche Auftreten eines anderen Geigers zusammen mit Heifetz eine größere Sensation sei, als die Einheirat eines Bürgerlichen ins britische Königshaus. Obwohl diese Bemerkung lediglich den damals noch unbekannten jungen Geiger Friedman betraf, so entbehrt gerade dadurch eine kuriose alte Aufnahme des Bach'schen Doppelkonzerts mit Heifetz nicht der Pikanterie: nämlich die Aufnahme, in welcher er im Play back-Verfahren beide Solopartien bestritt. Dieses Unternehmen und seine monströs verfehlten Interpretationen der Sonaten und Partiten lassen Heifetz' Bemühungen um J. S. Bach nicht ganz frei von Gigantomanie erscheinen. Dennoch ist die Süffisanz, mit der man seine Interpretationen der „Klassiker" allgemein zu den Akten legt, unberechtigt. (Am Beispiel des Beethovenkonzertes unter Charles Münch wird das noch zu belegen sein.) Denn während schon die Aufnahmen der Bach'schen Solo-Partiten und -Sonaten das Bild des glättenden und ständig die Oberfläche polierenden Nur-Virtuosen trüben, so wird es gänzlich entstellt durch seine Tätigkeit als Kammermusiker.

„One-Million-Dollar-Trio"

Nach einem Konzert im Sommer 1949 in Chikago feierte die amerikanische Presse eine gerade erst konstituierte Triogemeinschaft als „One-Million-Doller-Trio". Es waren Rubinstein, Heifetz und Piatigorski. Schon ein gutes Jahrzehnt früher hatte Heifetz mit Emmanuel Feuermann, Rubinstein und Primrose Streich- und Klaviertrios eingespielt und auch später, in den frühen sechziger Jahren, mit Piatigorski, Pennario und Jacob Lateiner. Die Formation Rubinstein — Piatigorski — Heifetz blieb jedoch ein singulärer Glücksfall. Die von dieser Besetzung 1950 entstandenen Aufnahmen von Mendelssohns Trio op. 49 und vor allem die Einspielung von Ravels a-moll-Trio zeigen ein solches Maß an kammermusikalischer Integration, daß die Existenz eines jahrelang eingespielten Teams von Trio-Spezialisten suggeriert wird. Durch kompromißlose Textgenauigkeit und durch den Verzicht aller auf solistische Profilierung gewinnt das Ravel-Trio eine monumentale Geschlossenheit. Diese drei, als Vertreter des sogenannten „Schönklangs" allzuoft verschlissen, bringen — gerade durch ihren Verzicht auf klangliches Sfumato — Ravel in deutliche Distanz zum Impressionismus. Seither dürften alle Legenden um Cortot, Thibaud und Casals überflüssig geworden sein.

Vor zwei Jahren erstellte der Hessische Rundfunk unter Mitarbeit von Hansjörg Pauli mit dem Geiger Leon Spierer und dem Symphonieorchester dieser Rundfunkanstalt unter dem Dirigenten Hermann Michael eine Art „Musterfassung" von Beethovens Violinkonzert. Das Unternehmen fußte weitgehend auf Arbeiten Rudolf Kolischs aus den zwanziger Jahren über Tempo und Charakter in Beethovens Musik. Kolisch wies zwingend den logischen Zusammenhang von Tempo und musikalischer Idee nach. Dabei stellte er fest, daß in den herkömmlichen Interpretationen des Violinkonzerts immer wieder Tempo und Artikulation verfehlt werden. Der erste und der Mittelsatz werden zu langsam gespielt; denn der Anfangssatz hat aufgrund seines thematischen Materials (wie Kolisch anhand anderer Kompositionen Beethovens nachwies) alla-breve-Charakter, und der zweite Satz wird trotz „Larghetto"-Überschrift immer als Adagio mißverstanden. Vergleicht man die Aufnahme des Konzerts von Heifetz, Münch und den Bostoner Symphonikern mit allen anderen auf dem Markt angebotenen Aufnahmen (es sind fast zwanzig), so stellt sich heraus, daß Heifetz die beiden ersten Sätze nicht nur schneller als alle anderen spielt, sondern auch an den entscheidenden Stellen richtiger artikuliert. Im zweiten Satz beginnt Heifetz nach der Themenexposition durch das Orchester ohne Adagio-Weihrauch und vor allem ohne thematisches Eigengewicht. Das Tempo scheint, betrachtet man die Sechzehntel und Zweiunddreißigstel der Solovioline, ziemlich schnell. Sieht man aber auf den Verlauf des Hauptthemas, das zuerst Klarinette, dann Fagott zwanzig Takte lang weiterführen, so wird die offensichtliche Nonchalance, mit der Heifetz die Solovioline als Nebensache behandelt, plausibel. Sie ist schmückende Nebenstimme. Der Mittelteil, den die Solovioline führt, mündet in zwei ganztaktige Triller. Während an dieser Stelle nahezu alle anderen Geiger und Dirigenten das ohnehin schon als Adagio gespreizte Tempo meist noch weiter bis zur Unverständlichkeit zerdehnen (offenbar, um die berühmte „Tiefe" des Ausdrucks zu untermauern), bleibt Heifetz auch hier, von einem geringfügigen Tempo-Rubato abgesehen, im wesentlichen im Grundtempo. Diese beiden, für das Verständnis des ganzen Satzes entscheidenden Stellen, klingen, von Heifetz richtig gespielt, neuartig und fremd. Mit stereotypen Hör- und Interpretationsgewohnheiten bricht er am konsequentesten im ersten Satz. Nimmt man Kolischs Forderung nach alla-breve-Charakter für das Grundzeitmaß dieses Satzes als berechtigt an, so liegen Heifetz — Münch, die das schnellste Tempo aller verfügbaren Aufnahmen einschlagen, richtig. In verblüffender Uniformität nehmen alle anderen Interpreten die beiden gleichen Stellen zum Anlaß, Ausdruck und Gefühlstiefe mit Zerdehnung oder Halbierung des Grundzeitmaßes zu verwechseln: die pp-g-moll-Stelle der Durchführung, die fast immer Adagio-Religioso-Charakter hat, und die Wiederholung des zweiten Themas nach der Kadenz. Daß Heifetz an der g-moll-Phrase der Versuchung widersteht, das Tempo kraß zu reduzieren, nimmt dieser Stelle die bisher gewohnte sakrale Blähung und verleiht ihr einen überraschend unkomplizierten Spielcharakter. Die Reprise des zweiten Themas nach der Kadenz schien durch die Gleichzeitigkeit von ansteigender Melodieführung und Verkürzung der Notenwerte das altvertraute stretta-hafte Accelerando zu legitimieren. Das Triviale dieser Art von Musikalität entlarvt Heifetz, indem er in seinem schnellen Grundtempo bleibt und die durch ihre aufschießenden Sechzehntelfiguren ausreichend als Schlußsteigerung gekennzeichnete Stelle lediglich mit dem vorgeschriebenen Crescendo versieht. Daß Heifetz auch in diesem Satz den symphonischen Typ des Solokonzerts mit seiner Gleichberechtigung von Solopart und Tutti-Apparat erkennen und darstellen kann, beweist er beim zweiten Thema, das abwechselnd Holzbläser und Streicher vortragen, während die Solovioline mit ihren Triolengruppen das Thema lediglich umspielt und unterstützt. Kein anderer Geiger ist an dieser Stelle so zurückhaltend wie Heifetz, und keiner ist wie er bereit, mit seiner Nebenstimme in der Hand das Orchester zu begleiten. Am letzten Satz wird seltener so kraß vorbeigespielt, da er zu eindeutig die Züge des virtuosen Typus der Gattung Solokonzert trägt. Die Interpretation des Beethovenkonzerts durch Heifetz kommt der oben erwähnten „Modellaufnahme" des Hessischen Rundfunks am nächsten.

Es ist schon erstaunlich zu hören, wie ausgerechnet der „Nur"-Virtuose Heifetz dieses fast ausschließlich als Virtuosenkonzert mißdeutete Werk in den sinfonischen Typus des Solokonzerts einordnet. Zumindest hier erweist sich der Ältere als der „Aktuellere".

H. Kretschmer

Ein unveräußerliches Erbe?

Fred Gaisberg, einer der Pioniere in den Anfängen der Geschichte der Schallplatte, hat die entscheidenden Situationen nacherzählt, die letztlich aus jener zumeist belächelten Sprechmaschine einen veritablen Industriezweig machen sollten. Der Tenor Enrico Caruso, die Schlüsselfigur in Gaisbergs Erzählung, hatte zwar schon vor seiner Begegnung mit Gaisberg Erfahrungen mit dem Trichter gemacht: Wahrscheinlich machte er schon 1900 (das genaue Datum ist meines Wissens bis heute nicht ermittelt worden) für die italienische Vertretung der Firma Pathé Frères Aufnahmen, und zwei Jahre später sang er für Zonophone sieben Titel; aber erst seine Begegnung mit der durch Gaisberg vertretenen Industriefirma „Gramophone und Typewriter" führte zum Durchbruch: sowohl für den Sänger wie auch für die Schallplattenindustrie. Am 11. März 1902 war die Uraufführung von Franchettis (nur durch Carusos Aufnahmen noch halb lebendiger) Oper „Germania" über die Bühne der Mailänder Scala gegangen; die zweite Aufführung besuchte Gaisberg zusammen mit Barry Owen, und nach Carusos Vortrag der Arie „Studenti, udite" war beiden klar, daß sie den Mann gefunden hatten, den sie suchten. Gaisberg berichtet: „Wir gingen hinter die Bühne und sprachen mit Caruso. Dort standen viele Leute herum, und jeder von ihnen hatte irgendein Wort zu sagen oder ein Bedenken anzumelden, als wir gerade dabei waren, zu einer Einigung zu kommen. Nachdem schließlich alles fest abgeschlossen war, stellte sich als die größte Schwierigkeit heraus, ein paar Stunden aus dem ausgefüllten Terminkalender des Sängers zu stehlen, in denen wir die zehn vereinbarten Titel aufnehmen konnten." Genau eine Woche später fand sich Caruso zur ausgemachten Stunde im Hotel di Milano ein und brachte neben dem Mailänder Vertreter von G & T den Pianisten Salvatore Cottone mit. Caruso sang die zehn Arien (für die er hundert



Zum 50. Todestag des Tenors Enrico Caruso

englische Pfund bekam) so schnell in den Trichter, wie Gaisberg die Wachsplatten auflegen konnte.

Rund 200 Aufnahmen

Diese Mailänder Aufnahmesitzung war die eigentliche Geburtsstunde der Schallplatte als Konservierungsmittel von Kunst, und Caruso — der später noch etwa 200 weitere Aufnahmen machte — verlieh diesen technischen Erperimenten so etwas wie künstlerische Würde. In dem Maße, wie er durch seine Schallplatten zu einer mythischen Figur wurde (in einem Kapitel seines Romans „Der Zauberberg" bezeichnete Thomas Mann ihn ehrfürchtig als die weltberühmte Tenorstimme, die so vielfach in der Plattensammlung des Sanatoriums, in dem der Roman spielt, vertreten war) — im gleichen Maße, wie die Mythisierung Carusos fortschritt, entwickelte sich die Schallplattenindustrie. Und heute noch läßt sich auf Schritt und Tritt die Einheit von Mythisierung und Kommerzialisierung nachweisen: diese ist offenbar ein nicht ausrottbares Erbgut.

So haftet der Schallplatte von Anfang an eine merkwürdige Verschränkung von Natur und Geschichte, von Technik und Kommerz an, und eine mögliche Mythisierung erklärt sich aus diesen Bezugsmomenten insofern, als Geschichtliches im Drehen der schwarzen Scheibe nicht mehr als ein Vorgang unaufhaltsamen Vergehens erscheint, sondern als ein Prozeß des ewigen Lebens. Rationales wendet sich dank der Perfektionierung eines Reproduktions-Mechanismus auf die Vergegenwärtigung eines Vor-Rationalen, führt zu einem Eingriff in das spätbürgerliche Bewertungssystem von der Ruhe und Ordnung künstlerischer Gesetzmäßigkeit. In diesem Sinne sind schon die von Caruso gemachten Aufnahmen Korrektiv gegen eine antirationale Auffassung von musikalischer Interpretation, repräsentieren sie eine Grenzverletzung der Gefühlskultur, dringen sie kalt und gefühllos in die Allegorie vom niemals überprüften schönen Schein des Singens ein. Daß solche Grenzüberschreitung (deren Faktum bei einer genaueren Untersuchung von ihrer Wirkungsgeschichte zu trennen wäre) schon früh (Thomas Mann!) in eine alltägliche Mythenbildung abgebogen wurde, eben in die erwähnte Verschränkung und sogar Vertauschung von Natur und Geschichte, muß als eine quasi arterhaltende Sublimierungstechnik der Gesellschaft verstanden werden; und nicht ohne wahrhaft sublime Ironie ordnet Thomas Mann im „Zauberberg" die Wirkung der aus dem Trichter kommenden Klänge auf die Hauptfigur seines Romans jener Euphorie zu, die als Endpunkt im Erscheinungsbild einer bestimmten Krankheit diese scheinbar in ihr Gegenteil verkehrt.

Der Mythos Caruso

Die Spanung zwischen Ablenkung und Vergewaltigung des Konsumenten durch die Schallplatte macht deren Stellenwert

Die magische Verwandlung: 2=4

SP2000
Vorderer Lautsprecher

SP2000
Vorderer Lautsprecher

SD7000
Tonbandgerät

AU888
Vorderer Verstärker

SR2050C
Plattenspieler

QS1
Sansui 4-Kanal Synthesizer Decorder

AU555A
Hinterer Verstärker

SP50
Hinterer Lautsprecher

SP50
Hinterer Lautsprecher

Das SANSUI-System QS-1:

In der 4-Kanal-Stereophonie allen anderen voraus.

Das SANSUI-System QS-1 war die erste und bleibt die Möglichkeit, 4-Kanal-Stereophonie wirtschaftlich — und realistisch — zu erzeugen.

Mit dem neuen, sensationellen Zusatzgerät, dem Quadphonic Synthesizer (QS-1) als Kernstück, stellt das SANSUI-System die bisher preiswerteste Möglichkeit dar, in die unvergleichlich klangvolle Welt der 4-Kanal-Stereophonie vorzudringen.

Trotzdem ist der QS-1 in seiner Wirkung lt. namhafter Hi-Fi-Sachverständiger sogenannten „diskreten" 4-Kanal-Stereophoniesystemen mindestens ebenbürtig und in vielen Fällen sogar überlegen.

Das Reizvolle am QS-1-System ist, daß es dem Stereofreund erlaubt, seine bisherigen Zweikanalschallplatten und -Tonbänder beizubehalten und diese, sowie FM-Stereo-Sendungen im neuen 4-Kanal-Sound zu genießen. Dabei erhält solches Programmmaterial neues, pulsierendes Leben und eine Präsenz, die man ihm niemals zugetraut hätte.

Wie das gemacht wird? Erstens durch eine einzigartige Dekodiermatrix, welche Zwei-Kanal- in Vier-Kanalsignale umwandelt, und zweitens durch ein als „Phasenmodulation" bekanntes Verfahren, welches die extrem kurzen Zeitverzögerungen bewerkstelligt, die notwendig sind, um das gesamte Klangfeld originalgetreu wiederzugeben.

Obwohl der QS-1 mit jeder Stereoanlage von guter Qualität verwendet werden kann, zeigt er sein Können am besten, wenn er am SANSUI 3-Motoren-Stereotonbandgerät SD-7000 mit 4 Köpfen bzw. am SANSUI 2-tourigen, automanuellen Plattenspieler SR-2050C angeschlossen ist.

SANSUI empfiehlt, den neuen 140-Watt-Steuerverstärker AU-888 für die vorderen Kanäle, den 85-Watt-Steuerverstärker AU-555 A für die rückwärtigen Kanäle zu verwenden.

Im idealen Fall sollten Ihre Lautsprecher 70-Watt-Boxen SP-2000 (vorn) bzw. 25-Watt-Boxen SP 50 (hinten) sein.

Das QS-1-System — die Form der 4-Kanal-Stereophonie — von SANSUI — dem führenden Namen auf dem Gebiet der Hi-Fi Stereophonie.

Sansui

The Symbol of Sansui 4-Channel Sound





in einem Kommunikationssystem aus, das — bleibt es von kritischer Ratio ungesteuert — notwendigerweise dazu führt, daß die Technik der Kommunikation an die Stelle von Kommunikation selbst tritt. Da wäre es vonnöten, einen Mythos à la Caruso zu entmythisieren, hätten die Wellen von Entmythisierungs-Moden sich nicht längst als Mittel zur Systemerhaltung erwiesen. Im Falle Carusos wäre die einfache Frage zu stellen, ob nicht die Mythisierung des Sängers zu einer Zementierung von ästhetischen Kategorien bezüglich der Gesangskunst geführt hat, ob nicht der Mythos Caruso augen- und ohrenfälliger in dieser seiner normenbildenden Wirkung als im Zeitraum seines Zustandekommens wird. Hilfe leistet bei der Beantwortung dieser Frage ein Blick auf das Repertoire, das Caruso in seinen ersten Aufnahmesitzungen (1900 bis Anfang 1904) verewigt hat. Bezeichnenderweise handelt es sich bei den von ihm gesungenen Titeln um Werkausschnitte lebender Komponisten (lediglich Bizet war schon tot, und Verdi starb kurz nach Carusos ersten Aufnahmen). Die Gegenwartsbezogenheit des jungen Caruso hat indes mit historischer Progressivität nichts gemein, da jene Franchetti, Cilea und Boito, selbst Mascagni, Leoncavallo und Puccini, zu deren Wertschätzung Caruso einiges beigetragen haben dürfte, den Endpunkt des Genres italienischer Oper markieren.

Kontrollierter Schluchzer

Gewiß lassen sich in den Werken dieser Komponisten Momente aufzeigen, die als progressiv zu bezeichnen wären: aber diese laufen nur darauf hinaus, daß das Korsett der Norm des Belcanto ausgeweitet, zum stile nuovo des Verismo vergröbert wurde (Verdis Errungenschaften sind ja im Werk seiner Nachfahren nie virulent geworden). Was einst als sensationelle Neuerung bestaunt wurde, die Gefühlsexplosion des Verismo, stellt sich uns heute als ein Syndrom italienischer Oper dar, dessen Motiv der Fortschrittlichkeit nichts anderes bewirkte als eine Entsublimierung des normierten Erbgutes. Diese kompositorisch in unserem Jahrhundert ungenutzt gebliebene Spannung zwischen Belcanto und Verismo hat das auf Platte festgehaltene Lebenswerk des Sängers Caruso geprägt. Nicht nur in der Weise, daß Caruso — darin als Tenor exemplarisch — den Stil des Verismo traf, ohne das technische Rüstzeug des Belcanto aufzugeben, sondern auch darin, daß er seine Synthese gleichsam wiederum normierte, mit Manierismen durchsetzte. Das Nachgreifen eines längst schon sicher und kernhaft intonierten Tons, die Einführung des (kontrollierten) Schluchzers kurz vor dem Höhepunkt einer melodischen Linie, die emphatische, fast explosionshafte Akzentuierung des Schlußpunktes eines melodischen Verlaufs und das gurgelnde Geräusch seines Atemstaus vor dem Beginn einer Phrase: das alles sind Merkmale eines sehr persönlichen Stils, dessen Nachahmung dort, wo sie quasi wörtlich gemeint war (Mario Lanza, Mario del Monaco) flugs in die Lächerlichkeit führte.

Doch wäre es hämisch, Caruso gegen seine Ausschlachter auszuspielen; denn das Faktum des Nachahmungszwangs weist über die Nachahmer hinaus auf den desolaten Zustand des Genres Oper und seiner Interpretation. Nach den erwähnten Komponisten hat es (auch Richard Strauss wäre keine Widerlegung, da er das Problem lediglich ent-lokalisiert) niemanden gegeben, der das Genre weitergeführt hätte; das Ende der Oper (an dem Nachfahren wie Rosselini, Menotti oder von Einem nichts ändern können) spiegelt sich also in der Euphorie der Caruso-Epoche und wirkt nach nur noch in einer doppelten Reproduktion: jener werkhaften von Komponisten wie Menotti und der durch das Grammophon mechanisierten interpretatorischen. Daraus erklärt sich der Stellenwert Carusos: indem er nämlich die Endphase der Gesangsoper verklärend einfing, wurde er zum Beurteilungspotential für alle späteren.

Fehlerhafte Aufnahmen

Geschichtliches hat, als Endzeit-Moment erscheinend, nicht nur den Mythos Caruso geprägt, sondern natürlich auch die Entwicklung des Sängers. Er machte seine Aufnahmen über einen Zeitraum von genau zwanzig Jahren, und der Nachvollzug dieser Spanne mit Hilfe der Schallplatte läßt den Fortschritt Carusos deutlich werden. Seine ersten Aufnahmen, zwischen 1900 und 1904 entstanden, weisen nicht nur Unsicherheiten im Umgang mit der Aufnahmeapparatur auf, sondern auch immanente: da gibt es falsche Einsätze, sinnwidrige Phrasierungen, Schwierigkeiten mit der richtigen Tonhöhe usw. Gerade deshalb sind diese Aufnahmen heute noch von Interesse, weil sie sich gegen den Mythos wenden und Caruso als geschichtliches Phänomen erweisen. Auch die ersten amerikanischen Aufnahmen (1904/05)

Auswahldiskografie:

Electrola E 80 962:
Frühe Aufnahmen 1902—1904 (wird im Herbst unter einer neuen Bestellnummer neu aufgelegt)
Olympus ORL 301:
Frühe Aufnahmen 1902 (wie die folgenden Olympus-Platten über Electrola zu beziehen)
Olympus ORL 302:
Carusos erste Aufnahmen 1900—1902
Olympus ORL 303:
Die ersten amerikanischen Aufnahmen 1904/05
Olympus ORL 304:
Die ersten Aufnahmen mit Orchesterbegleitung, 1906/07
Olympus ORL 305:
Aufnahmen aus den Jahren 1906—1908
Olympus ORL 306:
Aufnahmen aus den Jahren 1909/10
Olympus ORL 307:
Aufnahmen aus den Jahren 1909/10
Olympus ORL 308:
Aufnahmen aus den Jahren 1909/10
(Weitere Olympus-Platten sind in Vorbereitung und bei Erscheinen dieses Artikels möglicherweise schon im Handel.)
RCA HR 213:
Aufnahmen aus den Jahren 1907—1920
RCA HR 215 (seit kurzem gestrichen):
Selten auf LP überspielte Aufnahmen aus den Jahren 1904—1916
Rococo R 36:
Caruso in Ensembleszenen aus den Jahren 1904—1914



Kompaktgerät
Wega studio 3208 hifi:
die Technik hält,
was die Form verspricht

Jede Mark, die Sie für dieses neue HiFi-Kompaktgerät (mit Empfänger, Verstärker, Studiospieler) ausgeben, findet ihren Gegenwert in der Technik.

Denn: die äußere Form verspricht nichts, was das Innere nicht durch präzise HiFi-Technik hält.
So gesehen hat die Wega-Form nur insofern etwas mit Preisen zu tun, als Wega-Geräte oft mit Preisen für gute Formgestaltung ausgezeichnet werden.

Informationen über das Wega-Programm durch den Fachhandel oder Wega-Radio, 7012 Fellbach.

WEGA

Stereo- und HiFi-Geräte, Lautsprecher, Fernseh- und Farbfernsehgeräte.

weisen mancherlei Fehler auf; zum anderen aber zeigen sie einen erheblichen Fortschritt der Aufnahmetechnik und den Sänger stimmlich voll ausgereift; an schierem Wohlklang gibt es nichts, was diese kaum bekannten Aufnahmen überböte. Um 1906 gibt es sporadische Probleme, wohl darauf zurückzuführen, daß der Einbezug eines begleitenden Orchesters nicht ohne Mißlichkeiten abging. Aber ab 1908 ist Caruso der Profi, der die entscheidenden Maßstäbe für den Umgang von Sängern mit dem Grammophon setzte; und es ist sicher kein Zufall, daß Caruso sich aus den meisten Ensembleszenen, die er aufnahm, geradezu triumphal erhebt.

Diskografisches Erbe

Wenn wir heute das diskografische Erbe Carusos betrachten, dann sieht es in Deutschland nicht gerade gut aus. Die TELDEC, als Vertreterin der amerikanischen RCA (für die Caruso ab 1904 exklusiv tätig war), hat derzeit eine einzige Caruso-Platte im Repertoire. Die ganz frühen Aufnahmen werden von verschiedenen Firmen angeboten, unter anderem von Electrola auf einer Platte, die einen guten Querschnitt gibt. Sehr erfreulich, daß die Electrola — die sich in letzter Zeit auffällig um die Wiederveröffentlichung historischer Aufnahmen bemüht hat — für die BRD die englische Olympus-Serie vertreibt, auf der Carusos Aufnahmen sämtlich und in ihrer chronologischen Abfolge (zudem vorzüglich ediert) enthalten sind. Zur Zeit, da dieser Artikel geschrieben wird, ist die Serie bis zum Jahre 1910 gediehen. Im folgenden werden die bislang auf den Markt gekommenen und über den Ausland-Sonderdienst vertriebenen Olympus-Platten kurz angegeben; dazu eine Auswahl von Platten anderer Firmen, die entweder sich im Handel befinden oder erst seit so kurzer Zeit gestrichen sind, daß sie theoretisch noch erhältlich sein müßten. Schließlich sei die TELDEC ermutigt, ihre Schätze wieder der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen (was anscheinend in den Vereinigten Staaten unter dem Etikett Victrola zur Zeit geschieht), denn abstrahiert man von den gut 230 Titeln, die Caruso aufgenommen hat, das, was musikalisch nur auf den damaligen Geschmack zugeschnitten war, was für uns nicht einmal mehr musealen Wert hat: dann bleibt als Summe eine immer noch nicht von anderen erreichte Annäherung an das bestehen, was von tenoralem Gesang im italienischen und französischen Repertoire erwartet werden kann. Caruso ist für uns kein Mythos, sondern eine Herausforderung.

Ulrich Schreiber

Musiktheater zum Selbermachen

Nach dem gigantisierten Ein-Mann-Stück „Staatstheater", das den gesamten Apparat eines optimal ausgestatteten Opernhauses zum Instrument einer ebenso imponierenden wir hypertrophen Phantasie werden ließ, bedeutet Mauricio Kagels fast gleichzeitig konzipierter Publikumsversuch „Probe" ein Gegenmodell, das sich fast ausschließlich an kreativen Impulsen kaum vorbereiteter Mitspieler entzündet. „Probe" sollte während der Frankfurter „Experimenta 4" dreimal unter Anleitung Kagels vonstatten gehen; ein plötzlich auftretendes Rückenleiden hinderte Kagel vorerst, diese vielleicht wichtigste seiner neuen Arbeiten der deutschen Öffentlichkeit vorzustellen. So bekommt die kurz zuvor im Henie-Onstad-Kunstsenter bei Oslo aufgeführte Ur-„Probe", die in der deutschen Presse kaum registriert wurde, besondere Bedeutung.

Seit April findet in dem von der prominenten Eislaufkünstlerin Sonja Henie und ihrem begüterten Gatten eingerichteten groß angelegten norwegischen Kunstzentrum, das sich unter der Direktion von Ole Henrik Moe ausschließlich den Strömungen des 20. Jahrhunderts und besonders den neuesten Tendenzen widmet, eine festivalartige Veranstaltungsreihe statt, die unter dem Titel „Improvo" neue Spiel- und Kommunikationsmodelle von Theater und Musik bringt. Dazu sind Ensembles aus aller Welt eingeladen; aus Deutschland erschien u. a. auch die zwischen Pop und avantgardistischer „Meditationsmusik" à la Stockhausen vermittelnde „Gruppe Cluster" aus Köln. Einen Höhepunkt des Zyklus' bildete zweifellos der dreitägige Auftritt Kagels. Kagel brachte am ersten Abend sein musikalisch-theatralisches Gruppenstück „Acustica", das im Februar 1970 in Köln uraufgeführt worden war, am zweiten Abend seine beiden Filme „Antithèse" von 1965 und „Hallelujah" von 1968, an die sich eine höfliche Diskussion des an diesem Ort niemals sehr zahlreichen Publikums anschloß.

Dieses Publikum wurde am dritten Tag zum Akteur der kollektiven „Probe". „Probe" ist keine Komposition, sondern ein Gruppenexperiment, eine Lehr- und Lernstunde in Sachen musikalisches Theater. Sie läuft in vier Phasen ab. Im ersten Teil werden Gesten ausprobiert. Das heißt, jeder Teilnehmer, zugleich Mitspieler, imitiert so präzis wie möglich eine gestische Übung, die sein Vordermann vorgeführt hat, und bringt im Anschluß daran eine frei erfundene neue Figur zustande, die wiederum von dem Nächstfolgenden nachgeahmt wird. So werden pädagogisch-didaktisch zugleich nachschöpferische und kreative Energien mobilisiert. Im zweiten Teil geschieht dasselbe, nun allerdings mit einem Partner; erste Ansätze von Ensembleimprovisation entfalten sich. Im dritten Abschnitt tun sich jeweils drei Teilnehmer zu einem improvisierten musikalischen Terzett zusammen, das anschließend vom Tonband zurückgespielt und von denselben Akteuren gestisch interpretiert wird. Der letzte Teil der „Probe" realisiert, ebenfalls in Dreier-Aktionsgruppen, eine musikalisch-mimische Bewegungsstudie. Dabei wie bei den vorangegangenen Aktionen kam es während der Osloer „Probe" zu erstaunlich klaren und theatralisch reizvollen spontanen Sequenzen, deren Lehr-Effekt durch Fernsehaufzeichnung und Rückspielung für die Mitwirkenden noch hätte erhöht werden können.

Doch auch so demonstrierte die „Probe", daß musikalisches Theater sehr wohl von Laien herstellbar ist. Mehrmaliges Zusammenprobieren der zumeist aus Jugendlichen bestehenden Gruppen könnte schon binnen kurzer Zeit, wie Kagel in der anschließenden Diskussion betonte, beachtliche Gruppenleistungen erzielen. In Oslo herrschte unter den Teilnehmern übrigens schnell ein Konsensus über die mimischen und musikalischen Elemente, die bevorzugt verwendet wurden; die Gefahr der hilflosen Klischeehuberei oder platter Imitatorik im hergebrachten Pantomimengusto tauchte kaum noch auf, im gymnastischen wie im vokalen Bereich zeigte sich eine erstaunlich rege Phantasietätigkeit des Kollektivs. Allerdings scheint es Bedingung, daß die Gruppe nicht viel stärker ist als ungefähr eine Schulklasse. Für schulische Erziehung zu künstlerischer Produktivität hat das Kagelsche Modell wohl besondere Bedeutung — hoffentlich wird es auch entsprechend aufgegriffen.

Hans-Klaus Jungheinrich



VERWELKTES KLEEBLATT

Die Beatles
Retrospektive und Ausblick

Es hat nicht an Versuchen gemangelt, den Beatles am Zeug zu flicken. Steht eine Gruppe oder ein Solist auch nur im Vorhof des Establishments, nimmt ein Teil der Fachkritik das prompt übel. Das ist im Jazz bei Brubeck so und in der rockorientierten Pop-Branche nicht viel anders. Dabei scheint es müßig, endlose Debatten darüber zu führen, ob die Beatles wirklich Avantgardisten sind oder etwa nur hellhörige Eklektiker. Letzteres sind sie sicherlich, aber durchaus im positiven Sinne. Sie haben Geist und Ohren stets Vibrationen von überallher offengehalten, in der Quintessenz aber unbestreitbar ihre eigenen musikalischen Formeln berechnet. Der Anstoß zu einer in diesem Ausmaß kaum für möglich gehaltenen Musikrevolution geht ebenso auf ihr Konto wie die Begründung einer neuen Pop-Kultur. Das Gären und das Aufbegehren in der Jugend der Welt haben im Beat oder Rock gewiß nicht ihren bewegenden Grund, aber zweifellos ihr Postulat gefunden. Statt des von der Queen verliehenen Ordens hätten die Beatles ein monumentales Denkmal verdient: Das Liverpooler Kleeblatt hat den Rock'n'Roll aus den Niederungen der Primitivität herausgeführt und der Popmusik Pfade freigeschlagen, die geradlinig von Chuck Berry bis zur progressiven Spitze der „Blood, Sweat & Tears" und „Chicago" weisen.

Die Geschichte ist bekannt. John Lennon, der eigentliche „Chef-Ideologe" der Beatles, stellt 1955 eine Gruppe mit dem Namen „The Quarrymen" auf die Beine, die sich in Liverpools Kellerpinten rasch lokale Reputation erspielt. 1956 kommt Paul McCartney hinzu, zwei Jahre später George Harrison. Der einstige Elektrikerlehrling hatte vorher bei den „Rebels" Gitarre geschlagen und (wie Lennon) die Dovedale Primary School und (wie McCartney) das Liverpool Institute besucht. 1959 lösen sich „The Quarrymen" auf, und Lennon, McCartney und Harrison versuchen sich in Triobesetzung als „Johnny and the Moondogs".

Für ein Gastspiel in Schottland formieren sie um und treten zusammen mit Stu Sutcliffe und Pete Best als „The Silver Beatles" auf. Unter diesem Namen werden sie wenig später nach Hamburg verpflichtet, wo sie auch mit Ringo Starr zusammentreffen, der zur gleichen Zeit mit „Rory Storm and the Hurricanes" im „Kaiserkeller" schlagzeugert. Sutcliffe verläßt das Quintett, und am 27. Dezember 1960 tritt die Gruppe zum erstenmal als „The Beatles" in Erscheinung. Die Anzeige „Direkt aus Hamburg" läßt viele Besucher glauben, daß sie es hier mit deutschen Musikern zu tun haben. An diesem Abend im Rathaussaal des Stadtteils Litherland kündigen sich die Dinge an, die da kommen sollen: Weibliche Teenies fallen in Ohnmacht, andere kriegen Schreikrämpfe und hysterische Koller. Der Virus „Beatles-Fieber" rüstet zur Epidemie.

In dem berühmt gewordenen Liverpool-Keller „Cavern" wird das Rock-Zeitalter aus der Taufe gehoben. Erneut ruft Hamburg, und hier im „Top Ten" soll eine deutsche Fotografin die Beatles zu ihrer Staubwedel-Frisur überredet haben — was man genauso gut glauben wie ins Reich der PR-Fabel verweisen kann. Im Dezember 1961 gehen die Beatles in einer Umfrage der Zeitschrift „Mersey Beat" nach der beliebtesten Popformation in und um Liverpool als Sieger hervor. Im gleichen Monat übernimmt Brian Epstein das Beatles-Management und gründet die Agentur „NEMS Enterprises". Er bekniet den Plattenproduzenten George Martin, und im Oktober 1962 bringt „Parlophone" die erste Beatles-Single heraus: „Love Me Do", ein Lennon/McCartney-Opus aus „Quarrymen"-Tagen. Schlagzeuger Pete Best ist inzwischen durch Ringo Starr ersetzt worden, der über die Eddie-Clayton- und Darktown-Skifflegroups zum Beat gekommen ist. Im November steigt das

Berlin auf internationaler Wellenlänge.



Mit dem neuesten Geräte-Programm der Rundfunk-, Fernseh-, Phono- und Antennen-Industrie. Die erste Internationale Funkausstellung in Deutschland erwartet Sie. Internationales Schaufenster am Berliner Funkturm, Angebote aus 15 Ländern. Händler-Vormittage – zum Informieren. Zum Disponieren der Geräte, die Ihre Kunden demnächst in Ihrem Geschäft erwarten. Berlin ist auf Ihren Besuch vorbereitet. Mit abwechslungsreichem Rahmenprogramm: Konzert, Theater, Unterhaltung. Fröhliche Gastlichkeit rund um die Uhr. Denn: Berlin ist durchgehend geöffnet.

Täglich von 10-19 Uhr.
Für Fachhändler: 30. 8.,31.8. und 1.9. von 9-13 Uhr.

Coupon

AMK Berlin
Ausstellungs-Messe-Kongreß-GmbH
1000 Berlin 19
Messedamm 22

Bitte senden Sie mir Informationsmaterial

Name ____________________

Straße ____________________

Ort ____________________



Ein Bild aus glücklicheren Tagen: die Beatles auf dem Höhepunkt ihres Ruhms: George Harrison, John Lennon, Paul McCartney, Ringo Starr (v. l. n. r.)

Fernsehdebüt in der Sendung „Peoples and places", und im Dezember 1962 geben die Engländer ihr fünftes und letztes Gastspiel in Hamburg.

Die ersten „Goldenen"

Das neue Jahr bringt den Beatles die ersten „Goldenen" und „Silbernen Schallplatten" für ihre Hit-Renner „Please Please Me", „From Me To You", „She Loves You" und „I Want To Hold Your Hand". Gemeinsam mit Helen Shapiro, Tommy Roe, Chris Montez, Roy Orbison und „Gerry and the Peacemakers" unternimmt das Quartett ausgedehnte Englandtourneen. Die Eintrittskarten werden teilweise zu Schwarzmarktpreisen gehandelt. Einer Stippvisite in Schweden schließt sich im Januar 1964 ein dreiwöchiges Gastspiel im Pariser „Olympia" an. Die USA winken mit zwei Fernsehauftritten in der Ed-Sullivan-Show und mit Konzerten im Coliseum von Washington und in der New Yorker Carnegie Hall. „Can't Buy My Love" erhält einen „Grammy", was einer Oscar-Verleihung entspricht (und mit ähnlichen Vorbehalten gegenüber den Auswahlpraktiken betrachtet werden sollte). Auch „A Hard Day's Night" wird mit derselben Auszeichnung bedacht. Der gleichnamige, von Richard Lester gedrehte, brillant gemachte Film erlebt seine Premiere in einer „Royal Performance" vor der englischen Königsfamilie.

Die Beatles gehen wieder auf Tournee. In Dänemark, Hongkong, Australien, Neuseeland und Kanada geraten die Fans genauso aus dem Häuschen wie in Frankreich, Italien und Spanien. Im März 1964 wird John Lennons erstes Buch („In His Own Write") veröffentlicht; das zweite erscheint im Juni 1965 („A Spaniard In The Works"). Auf den Bahamas und in Österreich entsteht ein neuer Beatles-Streifen: „Help", wieder in der Regie von Richard Lester. Im August 1965 kommen zu einem Konzert im New Yorker „Shea-Stadium" 55 000 Zuhörer. In diesem Jahr gewinnen John Lennon und Paul McCartney fünf Ivor-Novello-Medaillen, die in England jährlich den Komponisten der kommerziell erfolgreichsten Popmelodien verliehen werden. Als die Beatrevoluzzer im Buckingham-Palast aus der Hand von Königin Elizabeth den MBE-Orden fünfter Klasse überreicht bekommen, brechen die in der konventionellen Spießbürgeröffentlichkeit latenten Aversionen gegen die „zotteligen Gesellen" und respektlosen „Lärmjünger" in wütende Protest- und Entrüstungsstürme aus. Vor allem John Lennon wird ob seiner provozierenden Äußerungen „Wir sind populärer als Jesus" und „Weiß der Premier eigentlich, daß er nichts als ein Blödian ist?" ewige Verdammnis geweissagt.

Lynchjustiz angedroht

Bei der Popjugend hingegen steigt die Beliebtheitskurve der langmähnigen Bilderstürmer weiterhin steil nach oben. Die LP „Rubber Soul" erzielt einen Tag nach ihrer Veröffentlichung einen Umsatz von über einer Million. Auch die Singles „Day Tripper"/„We Can Work It Out" und „Paperback Writer"/„Rain" erobern sich mühelos die Spitzen der Hitparaden und Topseller-Listen. Am 29. August 1966 treten die Beatles in San Francisco zum letztenmal vor Publikum auf. Vorher hatten sie in der Bundesrepublik und in Japan für „Live"-Begeisterung gesorgt. Einen Aufruhr anderer Art verursachen die vier bei einem Gastspiel auf den Philippinen: Wegen angeblicher Brüskierung der First Lady des Landes wird ihnen von einer aufgebrachten Menschenmenge Lynchjustiz angedroht.

Mit einem Stammkapital von 25 Millionen Mark wird die Beatles-Firma „Apple" gegründet. Der kaufmännisch clevere Paul McCartney fungiert als Geschäftsführer; nach dem Tod von Brian Epstein bilanziert er auch die Finanzen des Gesangquartetts. Die neue LP „Revolver" wird ein Volltreffer: Ihre anvantgardistische, neue Rock-Orientierungspunkte anpeilende Konzeption reißt die Kritiker zu glühenden Elogen hin. Das folgende Album „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" geht noch einen Schritt weiter und läßt ein 41köpfiges Orchester nah- und fernöstliche Musiktraditionen mit abendländischen Materialien zusammenfließen. Zu einer der erfolgreichsten Nummern dieser Platte wird „A Day In The Live" — ein Song, den die BBC auf den Index setzt. Begründung: Der Text stelle eine Aufforderung zum Hasch- und LSD-Genuß dar.

Eigene Wege

Immer häufiger gehen Lennon, McCartney, Harrison und Starr ab 1967 ihre eigenen Wege. John Lennon läßt sich die Haare stutzen und steht in dem Richard-Lester-Film „How I Won The War" als Soldat Gripsweed vor der Kamera. Auch Ringo Starr versucht sich als Beatlesunabhängiger Schauspieler und übernimmt eine Rolle in dem Lichtspiel „Candy".

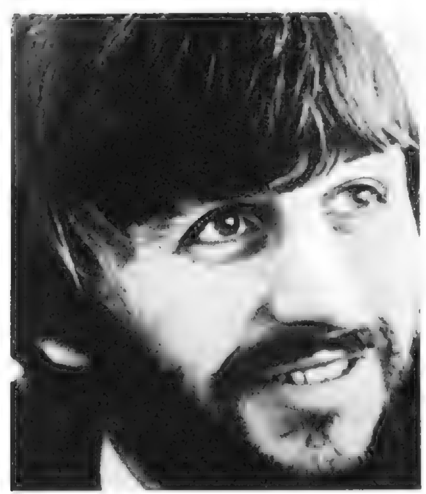


KLANGMEISTER von Siemens

SIEMENS

KLANGMEISTER RS 171	Hf-Teil (FM)		Nf-Teil		Nf-Teil
Empfindlichkeit bei 26 dB		Sinusleistung	2x40 W an 4 Ω	Regelbereiche:	
Mono/Stereo	1,2 µV/5 µV	Musikleistung	2x65 W an 4 Ω	Höhenregler bei 15 kHz	+18 dB, − 22 dB
Rauschzahl über Gesamtgerät	3,5 kTo	Übertragungsbereich	15 Hz−20000 Hz	Tiefenregler bei 50 Hz	+16 dB, − 13 dB
Nachbarkanalselektion	> 60 dB	Leistungsbandbreite	25 Hz−20000 Hz	Balanceregler	beidseitig auf Null
Spiegelselektion	> 50 dB	Klirrfaktor bei 1 kHz	< 0,5% bei 2x40 W	Scratchfilter (10 kHz)	− 11 dB
ZF-Bandbreite	200 kHz	Intermodulation	< 0,8% bei 2x40 W	Rumpelfilter bei 50 Hz	− 11 dB
Bandbreite Synchrodetektor	450 kHz	Übersprechdämpfung bei 1 kHz	> 55 dB bei 2x40 W	Präsenz bei 2,5 kHz	± 10 dB
Klirrfaktor bei 1 kHz	< 0,5%	Fremdspannungsabstand	TA I: > 55 dB	Ausgangsinnenwiderstand	0,2 Ω
Übersprechdämpfung bei 1 kHz	> 35 dB	bei 2x50 mW	TA II/TB: > 60 dB	Ausgangsimpedanz	4 Ω
AM-Unterdrückung	> 60 dB	Eingangsempfindlichkeit und	TA I: 1,25 mV/50 kΩ		
Pilottonunterdrückung	> 40 dB	-impedanz f. Vollaussteuerung	TA II, TB: 100 mV/500 kΩ		
Einsatz der Begrenzung	1 µV	Max. Eingangsspannung	TA I: 80 mV		
AFC-Fangbereich	± 300 kHz	Max. Eingangsspannung	TA II, TB: prakt. o. Grenze		
Einsatz der Rauschsperre	< 1 µV				

476046



Ringo Starr





John Lennon und Yoko Ono

George Harrison geht indisch in sich, meditiert in einem Hindu-Kursus mit dem Yogi Maharischi Mahesch und beschäftigt sich intensiv mit transzendentalen Forschungen. Von Ravi Shankar, dem berühmten Großmeister der Raga-Musik, läßt er sich in die Geheimnisse des Sitarspiels einweihen und verwendet dieses Instrument ausgiebig in dem Album „Wonderwall Music", der ersten Solo-LP aus dem Kreise der Beatles. Paul McCartney schließlich engagiert sich politisch und agitiert gegen das Regime von General de Gaulle.

Die vier Popstars lehnen zwar das Angebot eines amerikanischen Veranstalters ab, für eine Million Dollar in New York aufzutreten, gehen aber weiterhin zu gemeinsamen Plattenproduktionen ins Studio. Die Single „Hey Jude" erscheint als erste Platte mit dem „Apple"-Etikett; „Strawberry Fields Forever" bringt die zweiundzwanzigste „Goldene" ein. An „I Am The Walrus" entflammen sich heftige Debatten darüber, ob der Song „obszön" sei. Nach „Abbey Road" erscheint im Frühjahr 1970 die letzte kommune Beatles-LP: „Let It Be", als Abschiedsgeschenk an die Popwelt in Luxusausgabe mit einem 158 Seiten starken Beatles-Bilderbuch herausgebracht. Eine Bilanz des EMI-Konzerns, der auch den „Apple"-Vertrieb übernommen hat, nennt eindrucksvolle Zahlen: Jede Einzelplatte und jede Langspielproduktion der Liverpooler Pop-Neuerer hat bisher einen Weltumsatz von über einer Million Stück erzielt. „I Want To Hold Your Hand" wurde 5 Millionen mal verkauft, „All You Need Is Love" etwa genauso oft, etliche andere Platten erreichten Auflagen von jeweils mehreren Millionen. Allein in den USA wurde die LP „Meet The Beatles" 4 400 000 mal verkauft. Rechnet man eine Single als eine Platte, eine EP als zwei Platten und eine LP als fünf Platten, so belief sich der Gesamtabsatz der Beatles gegen Ende 1967 auf 225 000 000 Scheiben. In fünf Jahren, so errechneten die EMI-Computer, haben die vier Engländer zwischen 275 000 000 und 330 000 000 Mark brutto verdient.

Hoffnungsloser Alleingang

Was die Beatles im Alleingang produziert haben, fällt gegenüber den Quartettklassikern um Ellen ab. Der seit jeher profilarme Ringo Starr versucht sich auf „Sentimental Journey" an einer Handvoll altbackener US-Standards denen höchstens Könner wie Sinatra, Sammy Davis oder Mel Tormé neue Varianten abzuswingen vermögen. Es mutet wie ein schlechter Witz an: Der Beatles-Drummer singt in einem Stil und einer Verpackung, als habe er die gesamte Rock-Entwicklung der 60er Jahre verschlafen. Der Pop-Progressist vergangener Tage entblödet sich nicht, selbst unerträgliche Platitüden der Hollywood-Verdummungsindustrie („Love Is A Many Splendored Thing") der verdienten Vergessenheit zu entreißen. Der Aufwand an renommierten Arrangeuren ist ebenso gigantisch wie unangemessen. Oliver Nelson, Quincy Jones, Johnny Dankworth, Elmer Bernstein und Les Reed übertreffen sich gegenseitig an Flachheit und Mediokrität. Einzig Chico O'Farrill hat mit „Night And Day" zweieinhalb Minuten Big-Band-Brillanz beigesteuert. Eine Platte fürs Kuriositätenkabinett, die Starr alias Richard Starkey offensichtlich ernst genommen haben möchte, was die Sache besonders genant macht. Das zweite Starr-Opus, „Beaucoups Of Blues", ist so unimpressiv wie das erste. Verdrießliche Country-Schmonzetten; Banalitäten in Nashville-Verpackung, aber von Blues keine Spur. Der Folksinger Ringo steht dem Tin-Pan-Alley-Balladeer Starr an Dürftigkeit und Glanzlosigkeit in nichts nach. Paul McCartneys Solodebüt ist um drei Nummern besser, aber immer noch weit entfernt von der Klasse der Beatles-Schöpfungen. Zwei der Kompositionen haben echtes Format: das lyrisch-volksliedhafte „Junk" und das sensitiv-sehnsuchtsvolle „Singalong Junk". Den spärlichen Hüllenangaben zufolge hat McCartney sämtliche auf dieser Platte zu hörenden Instrumente eigenhändig betätigt. Das Schlagzeugspiel ist in der Tat so erbärmlich schlecht, daß man's unumwunden glauben kann. McCartney-Gattin Linda flötet sacharinsüße Hintergrundharmonien und hat die pastellfarbenen Familienidylle des Klappenalbums fotografiert.

Kreischende Butterfly

Was John Lennons Plastic Ono Band auf „Live Peace in Toronto 1969" der Nachwelt hinterlassen hat, ist von geradezu archaischer Primitivität. Mit Dreschflegelgewalt einbleuende Beatgitarren anspruchslosester Spezies; elefantenfüßiger, unbeweglicher Rhythmus, und schließlich die Krönung des grausamen Spiels: Yoko Ono als kreischende Butterfly. Ihr in den schrillsten Diskanttönen wehklagendes Organ bringt Gallensteine zum Erweichen und selbst hartgesottene Rezensenten an den Rand des Zähneklapperns. Was das Lennon-Gespons unter dem Titel „Let's Hope For Peace" ins Mikrofon stöhnt, krächzt, lallt und winselt, läßt die geplagten Ohren nach spätestens drei Minuten (Länge des Stücks — 12:16) nicht mehr für den Frieden, aber um so inbrünstiger auf das Ende der Platte hoffen. Das zweite Plastic-Ono-Album hingegen ist von wesentlich erfreulicherer Machart. Die Übereinstimmung Wort — Musik wirkt durchweg überzeugend; Lennons Stimme ist auch hier oft überzogen („Well Well Well"), aber doch von gewisser Eindringlichkeit und Bannkraft. Der Ex-Beatles-Chef singt von — im Wortsinne — Gott und der Welt, die er zu verändern oder zumindest zu humanisieren trachtet. Seine Texte sind aggressiv und gesellschaftskritisch, für viele sicherlich Provokation und Ärgernis — Agitprop in Reinkultur, aber auf literarisch überhöhter Ebene. „Mother" und „My Mummy's Dead" erinnern an Lennons Jugendzeit; in „Working Class Hero" agitiert er im Bob-Dylan-Stil für Klassenkampf und Standesbewußtsein. „God" ist John Lennons Nichtglaubensbekenntnis — ein Credo mit umgekehrten Vorzeichen.

„My Sweet Lord"

Als Filmkomponist mischt George Harrison in seiner „Wonderwall Music" indische Raga-Mystik mit Honky-Tonk-



Gleich präzise gesteuert (B 747 und SX 2500)

Es ist selten, daß zwei so verschiedene Dinge, wie es das zur Zeit modernste Passagierflugzeug und der Pioneer Receiver SX 2500 sind, Gemeinsamkeiten in einem wesentlichen technischen Teil haben. Und doch ist es so. Die gleiche Präzision, die den automatischen Piloten der Boing 747 steuert, zeichnet auch für die exakte automatische Senderwahl im Pioneer Receiver SX 2500 verantwortlich. Ein Druck auf den Fernbedienungsknopf und der Sender stellt sich unglaublich präzise ein. Ein Lichtsignal zeigt das im selben Moment an. Auch die Lautstärke ist fernbedienlich steuerbar.
Noch mehr Gemeinsamkeiten lassen sich finden. Wie die 747, so ist der SX 2500 ein Gigant seiner Klasse. Ein Gerät der Superlative. In der technischen Ausrüstung, in der Ausstattung und im Komfort. Ein Profigerät, das jeden Profi begeistert.
5 Ein- und 7 Ausgänge. 340 Watt Ausgangsleistung. Klirrfaktor kleiner als 0,5%. UKW-Empfindlichkeit 1,6µ/30 dB. Kanaltrennung 40 dB (bei 1 KHz). Allein im UKW-Teil sorgen 5 IC's und zwei Kristallfilter für eine verblüffende Trennschärfe. Technische Raffinessen wo man hinsieht oder hinfühlt. Schaltbare Entzerrer, automatische Stereo-Sender-Wahl, automatische Orts-Sender-Wahl. Lautstärken-Kontrolle, Ton-Kontrolle - und natürlich für Mehrkanalsysteme ausgerüstet.
Pioneer SX 2500 - ein Receiver von dem es sich noch lange schwärmen ließe. - Sehen und hören Sie ihn sich an. Bei Ihrem Fachhändler. Oder fordern Sie ausführliches Informationsmaterial an. Bei uns mit dem untenstehenden Gutschein. Wir sagen Ihnen gerne, bei welchem Händler in Ihrer Nähe Sie sich den SX 2500 vorführen lassen können.



PIONEER

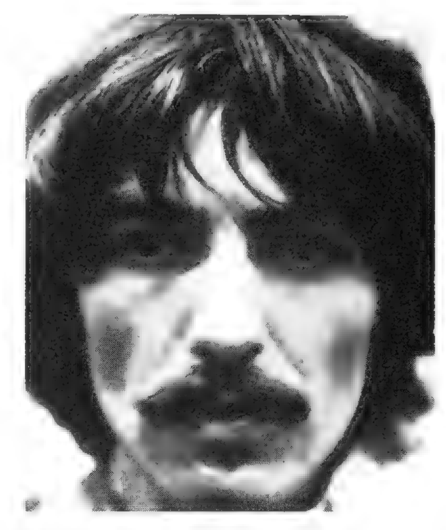
Pioneer -
eine Weltmarke auf dem HiFi-Sektor.

Schicken Sie mir ausführliches Informations- und Prospektmaterial über das HiFi-Programm von Pioneer.

(Bitte ausschneiden und einschicken. Absender nicht vergessen!)

Deutsche Pioneer-Vertretung:
C. Melchers & Co., 28 Bremen 1,
Schlachte 39/40, Tel. (0421) 31691.

Piano, dröhnender Beat-Gitarre, Cowboy-Motiven und Mad-Movies-Programmmusik. Das Soundtrack-Album hat sicherlich zur Popularisierung der indischen Musik beigetragen, ist aber gleichwohl von den Mängeln fast aller auf Platte gezogenen Filmmusiken betroffen: Dem Zuhörer bleibt das Primär-Bildhafte verschlossen, wenn er nicht auch das Zelluloidwerk gesehen hat. Abseits von exotischer Klangmelage manövriert die dreiteilige, mit einem farbigen Poster ausgestattete Luxuskassette „All Things Must Pass". Die Kompositionen sind melodisch attraktiv und ohrgängig (insbesondere „My Sweet Lord" und das gemeinsam mit Bob Dylan geschriebene „I'd Have You Anytime"), werden aber fast sämtlich unter einem Wust klotziger und monströser Strings-plus-Chorus-Arrangements begraben. Textlich schwimmt der auf privater Gottsuche befindliche Harrison oft in prekärer Nähe zu den auf dem Kassettencover abgebildeten Gartenzwergen. Der euphorische Überglanz mancher Stücke macht viele gute Absichten zunichte. Permanent schnulzende Hawaii-Gitarren, aufgedonnertes Streicherwirrsal und ein monotoner Chor (bei den George O'Hara-Smith Singers soll es sich laut „Down Beat" um den via Playback multiplizierten Gesang von Harrison handeln) lassen die unbestreitbare Klasse des Sänger-Gitarristen und Komponisten nur sporadisch durchscheinen. Die Texte von „I Dig Love" sind so schlecht wie die von „All Things Must Pass" gut sind; „Art Of Dying" erinnert stark an frühere Beatles-Aufnahmen, „Let It Down" wird durch ein bombastisches Finale verdorben. Das auf der aktuellen „Oh-Happy-Day"-Welle zum Hiterfolg getragene „My Sweet Lord" ist selbst für eine Gottesanrufung ein wenig unbedarft. Die vier extensiven Instrumentalität auf den Seiten fünf und sechs erregen nur mildes Interesse — auf diesem Gebiet ist man von den vielen progressiven Rockbands Besseres gewöhnt. Auch hier mündet die Uniformität von Rhythmus und Konzeption flußschnell in Langeweile. Das Ständchen „It's Johnny's Birthday" amüsiert als kurzes, gagreiches Zwischenspiel; hübsche elektronische Klangblasen verleihen dem achtminütigen „I Remember Jeep" belebendes Kolorit. Wegen ihres smarten, publikumsgefälligen Top-Forty-Sounds ist der Kassette von vornherein ein größerer Erfolg gesichert als etwa der unkonzilianten zweiten John-Lennon-LP.


George Harrison

Zusammenstellung der erwähnten Beatles-Platten

George Harrison:
Wonderwall Music / Apple (HÖR ZU) SHZE 250

George Harrison:
All Things Must Pass / Apple 1 C 192-04 707/8/9 Y

The Plastic Ono Band:
Live Peace In Toronto / Apple 1 C 062-90 877

John Lennon:
Plastic Ono Band / Apple 1 C 062-04 703

Paul McCartney:
Apple 1 C 062-04 394

Ringo Starr:
Sentimental Journey / Apple 1 C 062-04 389

Ringo Starr:
Beaucoups Of Blues / Apple (HÖR ZU) SHZE 301

Von den Solo-Unternehmen der Beatles ist die Harrison-Kassette vom Musikalischen her am ergiebigsten ausgefallen, während die relevanteren Texte der zweiten John-Lennon-Platte zugesprochen werden müssen. McCartney erlangt knappes Mittelmaß; die Starr-Abstrusitäten sind völlig indiskutabel. Das auseinandergepflückte Kleeblatt dürfte nur noch an den beiden Enden Lennon und Harrison erquicklich weitersprießen. Der zur Zeit im poppig-schicken Highlife-Sound veruntiefte McCartney ist freilich allemal zu Bedeutenderem fähig — nicht ausgeschlossen, daß er doch noch einmal vom musikalischen Ehrgeiz gepackt wird. Ringo Starr ist in die Bedeutungslosigkeit zurückgefallen; ob sich seine Produkte auch in Zukunft gut verkaufen werden, bleibe dahingestellt.

Ein erneutes Zusammenschmelzen der Beatles-Bruchstücke ist zwar nicht ausgeschlossen, aber doch unwahrscheinlich. Hier hat sich seit der Spaltung zuviel Individualität freigeschält, als daß man ernsthaft an eine Erneuerung glauben könnte. Zudem ist die Entwicklung der progressiven Popmusik in den letzten beiden Jahren deutlich über das Liverpool-Quartett hinaus- und hinweggegangen. Die Beatles haben ihren Sattel als Neulandreiter an andere Gruppen — an die eingangs erwähnten „Blood, Sweat & Tears" und „Chicago" etwa — abgeben müssen. Der Trend geht immer stärker zum rein Instrumentalen hin, und auf dieser Spur sind die vier noch nie über das Mittelmaß hinausgelangt. Jedoch (und das sollte man nicht außer acht lassen) — für Überraschungen sind die Beatles auch heute noch gut. Im negativen wie im erfreulichen Sinne.

Horst Schade

RÜCKKEHR EINES MÜDEN HELDEN



Monteverdis „Ulisse" in authentischer Besetzung bei den Wiener Festwochen — Uraufführung von Gottfried von Einems Oper „Besuch der alten Dame"

Dem Altphilologen Bruno Snell verdanken wir die Erkenntnis, daß dem homerischen Helden manches fehlt, was den Helden der attischen Tragödie ausmacht: moralische Willensentscheidung, Erziehung, Reifen, Durchbruch, Götterferne; in der Odyssee sind die Götter den Menschen sogar so nahe, daß sie diese nicht mehr betrügen. Wenn Zeus zu Beginn am Beispiel des Ägisth erläutert, daß der Mensch sein Scheitern nur sich selbst und nicht den Göttern zuzuschreiben habe, dann verschwindet durch ein solches Wort die Moira hinter den Göttern, kommt jener moralische Mechanismus ins Spiel, auf den Odysseus sich nach der Ermordung der Freier beruft: denn diese hatten einen Mordanschlag auf ihn geplant. In Monteverdis später Oper „Il ritorno d'Ulisse in patria" von 1641 (und nicht nur dort) erscheinen denn auch die Götter als mechanisierte Partikel der barocken Bühnentechnik: auf einem Wolkenthron oder einem Wolkenwagen. In einem ähnlichen Maße wie bei der homerischen Komposition entfaltet Monteverdi dramatische Möglichkeiten der Menschwerdung per la musica. Denn so, wie die Götter fest angeleint an die Dramaturgie erscheinen, erobern sich die Menschen auf der Bühne eine formale Eigengesetzlichkeit. Gegenüber dem „Orfeo" weitet sich das Rezitativ aus zu durchorganisierten Kleinformen mit freien vokalen (und instrumentalen) Sequenzen und imitatorischen Wechselbezügen zwischen Stimme und Instrumentarium, mit freiem Parlando und melodischen Phrasen, die oft ins Ariose übergehen. Monteverdi führt also in „Ulisse" und, stärker noch, in „L'incoronazione di Poppea", die Errungenschaften seines „Orfeo" fort, geht dabei aber über eine Symmetrie der Anlage hinaus in Richtung auf eine Hermetik der Kleinszene. Dramaturgisch erweist sich die Mischung von Seriösem, Komischen und bühnentechnisch Spektakulärem als ein

Bild im Titel: Foto aus dem 3. Bild des „Ulisse" in Wien mit Ladislaus Anderko und Murray Dickie



notwendiges Pendant zur Binnenspannung der Musik: die Szene ist die Magd der Musik, und ihre Vielfalt ein Ersatz für jene, die der Selbstgenügsamkeit der Musik nicht folgen können.

Falscher Schluß

Die Initiatoren der Wiener Aufführung des „Ulisse" im Rahmen der Festwoken, Nikolaus Harnoncourt als musikalisch und Federik Mirdita als szenisch Verantwortlicher, zogen aus dieser Spannung einen in mehrfacher Hinsicht falschen Schluß. Einmal zwang der Regisseur Mirdita — was nur am Rande erwähnt sei — Monteverdis Szenarium in ein Formschema der psychologischen Folgerichtigkeit, das dem 19. Jahrhundert entstammt — und das, obwohl das Theaterprogramm der Wiener Festwochen unter dem Motto von der „offenen Form" stand. Andererseits bearbeitete Harnoncourt das vorliegende und von ihm ergänzte Material so, daß Monteverdis Idiom wie am Reißbrett vorgezeichnet klang. Gewiß ist Harnoncourt sein Wiener Triumph zu wünschen gewesen: denn endlich nahm die kakanische Metropole jenen als ehemaliger Symphoniker abtrünnig Gewordenen auf, der seinen Erfolg draußen gemacht hatte. Aber das bejubelte Unterfangen der Monteverdi-Aufführung zeigte doch deutlich die Widersprüche auf, die in Harnoncourts Historisierungspraxis stecken. Dabei soll hier nicht einmal die Rede sein von wissenschaftlichen Bedenken, nicht einmal von jenen, die bezüglich der Historisierungsideologie vorgebracht werden könnten. Rein pragmatisch betrachtet, scheiterte — bei allem Verdienst um die Wiederaufführung eines chef d'oeuvre — Harnoncourts Monteverdi-Interpretation daran, daß ein solchermaßen praktizierter Historismus auf dem falschen Feld (dem Theater an der Wien) auftrat. Die ständigen Distonationen des Orchesters, die Absorbierung des Obertonreichtums der alten nachgebauten Instrumente (zumindest im zweiten Drittel des Parketts; von Rang-Besuchern hörte ich andere Urteile) machten diese Aufführung zu einem Musik-Ärgernis, über das nicht einmal Monteverdis Genialität hinwegtäuschen konnte.

Instrumentales Dilemma

Das Gekrächze der Instrumente bei einer live-Aufführung entzog sich denn auch jenem korrigierenden Moment, das der „Mittelmäßigkeit" der Harnoncourt-Platten als Positivum anhaftet: ich meine das zum größeren Teil erfreuliche Erziehungsmoment der Harnoncourt-Platten, das den Hörer Abstand gewinnen läßt von jener Philharmoniker-Seligkeit,



Gottfried von Einem

die zwischen Bach und Tschaikowskij keinen Unterschied macht, ja nicht einmal machen kann. Aber Harnoncourts Korrektiv gegenüber dieser einschleifenden Super-Perfektion schlug in der Wiener Aufführung in die pure Verstimmtheit, in eine Dünnblütigkeit um, die mit dem Sinn eines solchen Unterfangens — zumal angesichts eines „Ulisse" — wohl nichts mehr gemein hat. Da half der sporadische Temperamentsausbruch des musizierenden Dirigenten wenig: der Theaterraum an der Wien forderte seinen Tribut, den wohl nur eine Studioproduktion für die Schallplatte (sie wird in Kürze auf den Markt kommen) verweigern kann. Entsprechend zum instrumentalen Dilemma das vokale. Jene Sänger, die — wie etwa Richard Holm als Odysseus — dem Medium Theater gerecht wurden, ließen es an stimmlichem und, noch wichtiger, stilistischem Schliff fehlen. So bewegte sich die erste halbe Stunde der Aufführung am Rande der Katastrophe, besonders weil die Harnoncourt-Protagonisten Rotraud Hansmann und Max van Egmond sich entsetzlich schwer taten und vor heftigen Kakophonien nicht zurückschreckten.


Claudio Monteverdi (1567–1643)

Später hob sich das Niveau, zumal der Kontra-Tenor Paul Esswood, der Tenor Werner Krenn und — auch szenisch befriedigend — der gewichtige Bariton Ladislaus Anderko der Musik gerecht wurden. Trotzdem blieb der Eindruck von Mittelmäßigkeit haften: nicht jener Mittelmäßigkeit, die sich vom üblichen Opern-Geschmetter absondert, sondern einer Mittelmäßigkeit im Rahmen der Konzeption Harnoncourts. Damit sei keineswegs einer Kritik der Schallplattenaufnahme vorgegriffen, sondern lediglich aufgezeigt, daß Nikolaus Harnoncourts historisierende Praxis in einem Theater nicht mediengerecht ist. Nimmt er sie wirklich ernst im Sinne einer Wiederbelebung, dann muß er sich — will er nicht auf die Platte sich beschränken — um Aufführungsräume sorgen, deren Akustik seinem Ideal (es ist ja nur eines von mehreren möglichen) entspricht. Vielleicht kann er dann auch unsere Ohren zu quasi historischen Organen erziehen — damit er nicht, wie in Wien, falschen Beifall erhält.

Einems Dürrenmatt-Oper

Falsch, wiewohl ebenso aus vollem Herzen kommend, war der Beifall, den Gottfried von Einem fast eine halbe Stunde lang nach der Uraufführung seiner Dürrenmatt-Oper „Der Besuch der alten Dame" in der Staatsoper entgegennehmen konnte. Auch dieses Stück widersetzt sich, wie die Aufführung des „Ulisse", dem Theater der offenen Form, das Staatsoper und Burgtheater getreu dem Gesetz, nach dem sie angetreten, boykottiern. Gottfried von Einem, der 1918 in Bern geborene, heute in Wien ansässige Komponist, hat Dürrenmatts „tragische Komödie" in Zusammenarbeit mit deren Autor zur Oper verändert: Kürzungen, szenische Verknappungen waren dabei nötig; an Stelle von Dürrenmatts Schlußchor, der jenen der „Antigone" zugleich parodiert wie bewahrt, kam — durchaus mediengerecht — ein Mördertanz. Einem hat den „Besuch der alten Dame", ein Auftragswerk der Wiener Staatsoper und deren erste Uraufführung nach 15 (!) Jahren, nicht nach dem Schema der alten Nummern-Oper vertont. Sein Vorbild im Formalen ist wohl Bergs „Wozzeck", aus dem er die quasi sinfonisch konzipierte Großform übernimmt und diese in den kurzen Vorspielen zu den zehn Bildern durch motivische Bezugsmomente ohrenfällig auffächert. Im Gegensatz zu seinen drei vorangegangenen Opern, „Dantons Tod" nach Büchner, dem „Prozeß" nach Kafka und dem „Zerrissenen" nach Nestroy, enthält sich von Einem in seinem neuen Werk jeder harmonischen Ambi-



Szenenfoto aus dem 2. Bild der Oper „Il Ritorno d'Ulisse in Patria" von Claudio Monteverdi, die unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt während der Wiener Festwochen aufgeführt wurde

tion. Sein „Besuch der alten Dame" ist weitestgehend in der herkömmlichen Dur-Moll-Harmonik gehalten, der sich sparsam Momente von Bi- und Polytonalität beimischen. Historisch wäre der Standort dieser Musik als eine Mischung aus dem mittlern Puccini („Der Mantel" — allerdings abendfüllend), dem späten Gustav Mahler und dem Richard Strauss der vierziger Jahre zu bezeichnen. Dem zum Teil unsäglichen Schönklang dieser Musik entspricht die quasi ideologische Komponente der Oper. Diese ist nämlich für den tradierten Apparat geschrieben, ja wirkt wie von diesem bestellt. Das heißt: dem Publikum wird der Besuch einer ältlichen Dame vorgesetzt, der Dame Oper à la neunzehntem Jahrhundert, und das schließt ein das bedingungslose Vertrauen auf die Lebenskraft und Lebensnotwendigkeit des Apparats, der vom Dirigenten bis zum letzten Chorsänger sich erstreckt und das — zunächst nur Wiener — Publikum wie das Ambiente der Wiener Staatsoper benötigt.

Orffische Urlaute

Das Funktionieren des Apparats wurde in Wien übermächtig demonstriert, und zwar dergestalt, daß von der Dürrenmattschen Boshaftigkeit, von dessen aufrechtem Bürgersinn, der die Moralbegriffe der bürgerlichen Gesellschaft als fragwürdig attackiert, nichts außer dem Handlungsgerippe übrigbleibt. Bei Gottfried von Einem herrscht eine Mischung aus orffischen Urlauten, wenn auch noch mehr domestiziert, und einer spätzeitlichen Idylle vor. Symptomatisch für letztere der Gesang von Christa Ludwig in der Hauptrolle der Claire Zachanassian: ein betörender Belcanto, in dem sich genüßliche Décadence mit wahrhaft balsamischen Tönen vermischt. Daneben verblaßten in Wien die anderen Protagonisten ein wenig, obwohl Eberhard Wächter als Ill, Hans Beirer als Bürgermeister und Hans Hotter als Schulmeister mit allem aufwarteten, was ihnen an gesanglicher und darstellerischer Fähigkeit verblieben ist. Glänzend das Spiel der Philharmoniker, von Horst Stein sorgfältigst vorbereitet und bei der Premiere ebenso dirigiert, präsentierte sich Otto Schenks auf die alten Operngesten gottvoll vertrauende und in den Massenszenen handwerklich hilflose Regie, erhoben sich buchstäblich die hübschen Bühnenbilder von Günther Schneider-Siemssen und führten das Wiener Publikum stracks in den siebten Opernhimmel.

Falscher Jubel

Nichts wäre einfacher, als diese Oper in den Bereich des künstlich am Leben erhaltenen Atavismus zu verweisen, ihr die mechanisierte Reproduktion dessen vorzuhalten, was für das 19. Jahrhundert einschließlich des späten Richard Strauss als die Verkörperung des Schönen, Wahren und Guten in der Oper erschien. Andererseits ist Gottfried von Einems Mut zu bewundern, auf jede progressive Attitüde zu verzichten, sich jeder Ambition zu enthalten, die etwa seine früheren Opern wie die eines Blacher, Fortner oder Klebe zu mißlichen Kompromißlösungen geführt hat. Wenn Mauricio Kagels „Staatstheater", genau einen Monat zuvor in Hamburg in Szene gegangen, einen Schlußstrich unter die Gattung Oper zieht, so ordnet von Einem dieser Gattung und ihrer Institutionalisierung einen Wirkungskreis zu, der von den ästhetischen Veränderungen der letzten 70 Jahre nicht einmal Notiz nimmt. Und damit trifft der Komponist in exemplarischer Weise das, was in den letzten Jahren unter dem Schlagwort von der Oper als Museum subsumiert worden ist: den Verzicht auf die „Gestaltung des (ästhetischen) Gesamtprozesses . . als ständige, erhöhte Reproduktion der ihm zugrunde liegenden Widersprüche" (Georg Lukács). Und aufgrund dieses Verzichts ist Gottfried von Einems neue Oper das ehrlichste und konsequenteste Werk des Operntheaters nach dem zweiten Weltkrieg: eine undialektische Einheit von Klangreizen, eine Einheit, die nicht unter immanenten Widersprüchen zerbricht, der nur von außen widersprochen werden kann. Doch solcher Widerspruch von außen ist im Umkreis der Wiener Staatsopern-Ideologie nicht gefragt, und so bejubelte die Wiener Gesellschaft mit dem Besuch der ältlichen Dame Oper sich selbst und ihre Operngefühligkeit, die sich ausschließlich an bereits fetischisierten Formeln ergötzt, diese dabei nicht als historisch gewordene und damit veränderbare auffaßt. Ein Triumph der allein seligmachenden Dreieinigkeit von Oper: jener von Gattung, Institution und Publikum.

Ulrich Schreiber

Szene aus der Oper „Besuch der alten Dame", mit Eberhard Waechter und Christa Ludwig



Schallplatten

kritisch besprochen

Alfred Beaujean (A.B.)
Christoph Borek (Ch.B.)
Jacques Delalande (J.D.)
Ulrich Dibelius (U.D.)
Hans Klaus Jungheinrich (H.K.J.)
Gerhard R. Koch (G.R.K.)
Herbert Lindenberger (Li.)
Horst Schade (Scha.)
Werner Schmidt-Faber (W.S.F.)
Ulrich Schreiber (U.Sch.)
Dieter Steppuhn (D.St.)

Inhalt

Sammelprogramme

Eingetroffene Schallplatten

vom 2. Juni bis 30. Juni 1971

CBS

This Errol Corner; Mambo Carmel · I'll See You In My Dreams · Laura · The Way Back Blues · Stompin' At The Savoy · Erroll's Theme; S 66 244

Da Camera

J. S. Bach: Doppelkonzert d-moll, BWV 1043 · Violinkonzert a-moll, BWV 1041; Werner Keltsch und Philipp Naegele, Violine; Das Heidelberger Kammerorchester; SM 007 032

J. S. Bach: Kantaten BWV 169 und 179; SM 94 034

L. v. Beethoven: Berühmte Klavierwerke II; Robert-Alexander Bohnke, Klavier; SM 007 033

Die alten lieben Lieder; Anni Becker und Hans-Erich Halberstadt; SM 95 032

J. C. F. Fischer: Ariadne Musica und andere Präludien und Fugen durch alle Tonarten; L. v. Beethoven · G. A. Sorge · A. Caldara · J. S. Bach; Franz Haselböck an der Barockorgel der Basilika Sonntagsberg; SM 93 231

Frau Wirtin, habt ihr uns nit gern; Weltliche und geistliche Sätze von Ludwig Senfl; Renaissance-Ensemble Pöhlert; SM 91 704

Sunflower-Seed; Colin Wilkie & Shirley Hart; Vincent's Song · I Have A Dream · Pictures · Central Ferry Nr. 2 u. a.; SM 95 029

G. Ph. Telemann: Trompetenkonzert · Bratschenkonzert; Konzert für 4 Violinen · Konzert für Blockflöte, Querflöte und Orchester · Konzert für 2 Klarinetten und Orchester; A. Bernard, Trompete; Ph. Naegele, Bratsche; A. Lucke, Blockflöte; W. Richter, Querflöte; D. Klöcker und A. Bonifert, Klarinette; Das Heidelberger Kammerorchester; SM 91 017

L. Vierne: Orgelwerke; Franz Lörch an der Marien-Orgel zu Ottobeuren; SM 93 235

R. Wangler: Musique intime pour guitare II; SM 95 033

C. M. von Weber: Aufforderung zum Tanz und andere Werke für Klavier und Klarinette; Wendelin Gärtner, Klarinette; Günter Krieger, Klavier; SM 007 034

DGG

C. Ph. E. Bach: Die Israeliten in der Wüste (Oratorium); S. Geszty · C. Gayer · E. Haefliger · H. Prey; Chor der Berliner Singakademie · Radio-Symphonie-Orchester Berlin / Mathieu Lange; 2 708 021

F. Couperin: Triosonaten „Apothéose de Lulli" · „Apothéose de Corelli"; J.-M. Leclair: Violinsonate „Le Tombeau"; E. Melkus · S. Rantos, Violine; F. Stradner, Flöte; B. Klebel, Oboe; J. Koch, Viola da gamba; L. Cermak, Fagott; H. Dreyfus, Cembalo; 2 533 067

Der Anden-Flötist Facio: Zauberei der Anden-Flöte; Facio Santilian; RLP 16 017

● Festliche Trompetenkonzerte; J. Haydn · A. Vivaldi · J.-J. Mouret · Pater A. Tolar · P. Wejwanowsky; A. Scherbaum · R. Haubold · S. Simek, Trompete; Li Stadelmann, Cembalo; Sinfonie-Orchester des NDR Hamburg / Christoph Stepp; Hamburger Barock-Ensemble Adolf Scherbaum; Orchestre de Cambre Paul Kuentz; 2 538 102 **(Stereo, 8, 7, 8, 9, Rez. H. 9/65, 3/68, 16.— DM)**

G. F. Händel: Israel in Ägypten (Oratorium); H. Harper · P. Clark · P. Esswood · A. Young · M. Rippon · Ch. Keyte; Leeds Festival Chorus; English Chamber Orchestra / Charles Mackerras; 2 708 020

● G. F. Händel: Suite aus der „Wassermusik" (Orchesterkonzert Nr. 25) · Feuerwerksmusik (Orchesterkonzert D-dur, Nr. 26); Schola Cantorum Basiliensis · Bläservereinigung der „Archiv Produktion" / August Wenzinger; 2 538 100 **(Stereo, 10, 8, 8, 8, Rez. H. 1/67, 16.— DM)**

Jimi Hendrix; Impromptu Nr. 1 „Baroque I"; Impromptu Nr. 2 „Baroque II"; Impromptu Nr. 3 „Virtuoso"; Part 1 Berceuse; Part 2 Flying; Part 3 Perpetuum Mobile; PAN 6 307

Bert Kaempfert und sein Orchester: Traces of Love; Traces · Games People Play · Only A Fool · The Way It Used To Be u. a.; 184 309

Bert Kaempfert und sein Orchester: The Kaempfert Touch; Something · Headin' Home · Didnt' We u. a.; 2 310 009

W. A. Mozart: Klaviersonate B-dur, KV 281 · Sechs Variationen F-dur, KV 398 · Fantasie für Klavier d-moll, KV 397 · Klaviersonate a-moll, KV 310; Emil Gilels, Piano; 2 530 061

● Musik zum Träumen; J. S. Bach: Ouvertüren (Suiten) Nr. 3, D-dur, BWV 1068 · Nr. 2, h-moll, BWV 1067; W. A. Mozart: Eine kleine Nachtmusik G-dur, KV 525; L. Delibes: Coppélia-Balletsuite; J. Massenet: Thais; F. Chopin / R. Douglas: Les Sylphides; J. Sibelius: Der Schwan von Tuonela op. 22, Nr. 3; C. Debussy: Prélude à „L'après-midi d'un faune"; Berliner Philharmoniker / Herbert von Karajan; 2 538 101 **(Stereo, 8, 8, Sammlung aus dem Zusammenhang gerissener „schöner" Stellen, Karajans Musentempel, 16.— DM)**

Portrait Grace Bumbry; G. Bumbry singt Opern-Arien in Originalsprachen; Orpheus und Eurydike · Sappho · Der Troubadour · Don Carlos · Carmen · Macbeth · Aida; 2 538 104 **(Stereo, 9, 9, 16.— DM)**

Portugaliae Musica; Motetten des Barock für Soli, Chor und Instrumente; 2 533 068

Portugaliae Musica; Orgelwerke des 16. Jahrhunderts; Montserrat Torrent an der Orgel der Kathedrale zu Evora; 2 533 069

D. Scarlatti: Sonaten für Cembalo; Ralph Kirkpatrick, Cembalo; 2 533 072

Electrola

L. Almeida: I Left My Heart In San Francisco; Acapulco '22 · Misirlou · Lisbon Antigua u. a.; SPC - 3172

L. Belison: Thunderbird; The Little Pixie · Nails · Serenade In Blues u. a.; AS 9107

Cannonball Adderley Quintett: The Price You Got To Pay To Be Free; Soul Virgo · Rumplestiltskin · Inquisition · Devastatement u. a.; 1 C 188-80 754/55

Der Botho-Lucas-Chor: Moonlight Serenade; Sei lieb zu mir, ist dein kleines Herz für mich noch frei, Baby? · Peterle u. a.; C 048-50 603

Fatty 69; Oscar Klein, Trompete; Willy Meerwald, Posaune; Billy Grah, Klavier; Heinz Grah, Baß; Bob Blumenhoven, Schlagzeug; Al „Fats" Edwards, Gesang; 1 C 062-91 269

L. Hampton: You Better Know It!; Clark Terry · Ben Webster · Hank Jones · Milt Hinton · Osie Johnson; AS 78

W. Steinhammer: Klavierkonzert Nr. 2, d-moll, op. 23 · „Totentanz" für Klavier und Orchester; Klavier: Janos Solyom; Münchener Philharmonisches Orchester / Stig Westerberg; E 063-34 284

St. Kenton: Hair / arrangements Ralph Carmichael; Aquarius · Walking In Space · Frank Mills u. a.; 1 C 062-80 173

Fono-Verlagsanstalt

O. Messiaen: Transports de joie d'une âme devant la glorie du Christ, qui est la sienne · Les oiseaux et les sources · Les eaux de la grâce u. a.; Jean-Claude Raynaud an der Cavaillé-Coll-Orgel der Basilika von St. Sernin in Toulouse; CE 31 034

E. Satie: Trois morceaux en forme de Poire; Frank Glazer · Richard Deas; Trois Mélodies · Trois petites mélodies · Ludions; Je te veux · Tendrement · La Diva de „L'Empire"; E. Bonazzi, Mezzo-Sopran; F. Glazer, Piano; Choses Vues à droite et à gauche; M. Taylor, Violine; F. Glazer, Piano; Aperçus Désagréables · En Habit de Ceval; CE 31 041

D. Schostakovitch: Symphonien Nr. 1 in F, op. 10 · Nr. 9 in E-flat, op. 70; Zagreber Philharmonisches Orchester / Milan Horvat; TV 34 223

Ungarische Tänze des 16. bis 18. Jahrhunderts aus Tabulaturen für Orgel, Laute und Cembalo; Janos Sebestyen, Cembalo; CE 31 032

Harmonia-mundi

Antonio und sein Ensemble mit Isabel: El Malagueno; Alegrias · Solea · Madalena · Siguiriya u. a.; HM 30 346

F. Hardy, Trompete; F. Chapelet, Orgel: Albinoni · Valentino · Torelli · Bach · Cabezon; HM 30 524 K

J.-P. Rampal · R. Bartoli: Flöte und Gitarre; Robert de Visée · Mauro Guiliani · Jean Baptiste Loeillet; HM 30 525 K

A. Schönberg: Das Klavierwerk; 5 Klavierstücke op. 23 · Suite für Klavier op. 25 · 3 Klavierstücke op. 11 · 6 kleine Klavierstücke op. 19 · Klavierstücke op. 33 a · op. 33 b; Claude Helffer, Steinway-Flügel; HM 30 753

Intercord

C. Ph. E. Bach: Die Württembergischen Sonaten; Gesamtausgabe Nr. 1—16; Siegfried Petrenz, Cembalo; 702-09 Z

The Harlem Ramblers: From New Orleans to Europe; Red Beans and Rice · es wott es Fraueli z'märit gah u. a.; 28 749-0

Traditional Club of Bratislava: Dixie Party; Just The Little While To Stay Here · Step Is All Around · Ace In The Hole u. a.; 709-08 MB

Liberty

Jazz For A Sunday Afternoon, Vol. I; Pepper Adams, Bariton Tenor; Chick Corea, Klavier; Richard Davis, Baß; Dizzy Gillespie, Trompete; Elvin Jones, Trommel; Mel Lewis, Trommel; Ray Nance, Geige; Blues For Max · Lullaby Of The Leaves u. a.; SS 18 027

R. Nance: Body And Soul; Take The Train · Get Happy · Sunny · Body And Soul · Mimi · A Hard Day's Night · O Happy Day u. a.; SS 18 062

D. Pearson: The Phantom Featuring Bobby Hutcherson; Jerry Dodgion, Flöte und Altflöte; Duke Pearson, Klavier; Sam Brown, Gitarre; Al Gafa, Gitarre; Bob Cranshaw, Baß; Mickey Poker, Trommel; Viktor Pantojo, Conga; „Potato" Valdes, Conga und Guiro; BST 84 293

A. Stevens: Teach Me Tiger · Do It Again; 15 013

The Best Of The Gerald Wilson Orchestra; Blues For Yna Yna · Lighthouse Blues · Wo Can I Turn To (When Nobody Needs Me) · The Feather, Milestones; ST-20 174

Metronome

Antonio Carlos Jobim — stone flower; Tereza My Love · Children's games · Choro · Brazil u. a.; CTI 6002

Baden Powell Quartet, Vol. I; Prá que chorar · réfem da solidao · do jeito que a gente quer · rapaz de bem · atirei o pau no gato · dora · batuque no „b"; 80 428 U

G. Benson: Beyond The Blue Horizon; So What? · The Gentle Rain · All Clear · Ode To A Kudu · Somewhere In The East; CTI 6009

Caravan; In The Land Of Grey And Pink; Golf Girl · Winter Wine · Love To Love You u. a.; LMLP 15 803

Raymond Lefèvre et son Grand Orchestre; Wig Wam · El Condor Pasa · What Have They Done · To My Song Ma u. a.; RLP 16 008

The New Joachim Kühn — Eje Thelin Group in Paris; Arrondissement: Kühn/Thelin; MBLP 2/40 005

MPS-Records

Baden Powell — Canto on Guitar; Samba em preludio · Tres Themas da fe afro-Brasileira · Pai · Filho · Espirito Santo u. a.; CRM 756

Blue World — The Art van Dame Quintet; Blue Lou · It's Blue World · My Kind Of Love · Laura u. a.; CRM 736

Unbroken — The Budy Tate Celebrity Club Orchestra; Undecided · Moten Swing · Candy · Ben's Broken Saxophone u. a.; CRM 740

Phonogram

Firehouse Five: Good Time Jazz; Firehouse Stomp · Royal Garden Blues · Frankie & Johnny u. a.; 6 635 001 D

B. Goodman: Today; This Guy's in love with you · Yesterday · It's Easy To Remember u. a.; Benny Goodman und sein Orchester; 6 308 023

High Noon; Kurt Henkel's Big Band Parade; Take The A Train · I Should Care · Desafinado · Twilight Time u. a.; 6 422 003

Hines & Eldridge: Das Earl Hines Trio, Vol. I; Gast-Star: Roy Eldridge; besonderer Gast-Star: Coleman Hawkins; Portraits Of Fats Waller · Keepin' Out Of Mischief Now · Two Sleepy Peple u. a.; 134 591 MFY

Hines & Eldridge: Das Earl Hines Trio, Vol. II; Gast-Star: Roy Eldridge; besonderer Gast-Star: Coleman Hawkins; The Grand Terrace Medley · Breezin' Along With The Breeze u. a.; 134 606

Teldec

J. S. Bach: Messe in h-moll, BWV 232; E. Ameling · Y. Minton · H. Watts · W. Krenn · T. Krause; Chor der Singakademie Wien / Xaver Meyer; Stuttgarter Kammerorchester / Karl Münchinger; SET 477/78

Ga. Fauré: Requiem op. 48; Martina Arroyo · Hermann Prey · Frederic Waldman; Musica Aeterna Orchestra; MACS 2839

W. Müller im Original Glenn Miller sound; Moonlight-Serenade · A String Of Pearls · American Patrol · St. Louis Blues-March; Tuxedo Junction / Werner Müller und sein Orchester; SLK 16 871-P

Leontyne Price singt Robert Schumann; Frauenliebe und Leben op. 42 · Widmung op. 25,1 · Mignon op. 79,29 u. a.; David Garvey, Klavier; LSC 3169

● A. Rubinstein: Romantic Concertos; P. Tschaikowsky · E. Grieg · S. Rachmaninoff; Boston Symphony Orchestra / Erich Leinsdorff; RCA Symphony Orchestra / Alfred Wallenstein; Chicago Symphony Orchestra / Fritz Reiner; RK 11 513/1—2 **(Stereo, 7/8, 9, leichtes Rauschen, 29.— DM)**

● R. Schumann, vier Symphonien, Ouvertüre zu Julius Caesar, Ouvertüre, Scherzo und Finale, op. 52; Wiener Philharmoniker; Georg Solti. Decca SPA 25 086-D/1—3 **(Stereo, 8, 8, 10, 10, Rez. H. 1/69, 49.— DM)**

I. Strawinsky: The Firebird · Komplettes Ballett; New Philharmonia Orchestra / Ernest Ansermet; SET 468-468 A

This is Henry Mancini; Peter Gunn · Days Of Wine And Roses · Lightly Latin · Midnight Cowboy u. a.; VPS-6029/1—2

G. Verdi: Un Ballo in Maschera; R. Tebaldi · L. Pavarotti · S. Milnes · R. Resnik · H. Donath; Chor und Orchester der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rom / Bruno Bartoletti; 484/86

Welte Mignon 1905: Erste Stereo-Aufnahmen mit berühmten Künstlern der Jahrhundertwende von Welte-Klavierrollen D'Albert · Debussy · De Falla · Granados · Grieg · Humperdinck · Kienzl · Leoncavallo · Mahler · Reger · Saint-Saëns · Strauss; SLA 25 057-T / 1-5

Wergo

G. Ligeti: Kammerkonzert · Ramifications (Version für Streichorchester) · Ramifications (Version für 12 Solostreicher) · 10 Stücke für Bläserquintett · Artikulation; Wer 60 059

MagnifiCathy: The Many Voices Of Cathy Berberian; C. Monteverdi · C. Debussy; J. Cage · S. Bussotti · K. Weill · P. McCartney / J. Lennon · G. Gershwin · C. Berberian; Piano und Cembalo, Bruno Canino; Wer 60 054

● Die durch dieses Zeichen hervorgehobenen Platten werden nicht besprochen, sondern nur in der Rubrik „Eingetroffene Schallplatten" mit Kurzhinweisen und bei üblicher Bewertung (0—10) nach Klang- und Oberflächenqualität beurteilt. In Ausnahmefällen wird auch die Gesamtbewertung in allen vier Rubriken angegeben. Dabei handelt es sich entweder um sogenannte Billigpreis-Platten oder um solche, die aus Repertoiregründen nicht ausführlich besprochen werden. Verantwortlich für die Bewertungen: Karl Breh.

Symphonische Musik

César Franck (1822-1890)

Symphonie d-moll

Tschechische Philharmonie, Dirigent Sir John Barbirolli

Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 1603 12.— DM

Prager Serie 3

Interpretation:	7
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

So viel sich gegen Karajan als Institution und als ästhetisches Signum sagen läßt: für einige Stücke der Musikliteratur besitzt der Supermaestro ein unübertreffliches Sensorium. Seine Aufnahme der Franck-Symphonie mit dem Orchestre de Paris setzte ebenso Maßstäbe wie die, auf einer ganz anderen Interpretations-Ebene angesiedelte, des Strawinskyschen „Sacre". Sir John Barbirolli, nicht zuletzt als Mahler-Dirigent hochgeschätzt, kann sich daneben nicht recht behaupten. Barbirolli, der trotz italienischer Herkunft eine Neigung zur neblig trüben englischen Spätromantik und überhaupt zu allem musikalisch Schwerblütigen hatte, fühlte sich offenbar auch der harmonisch schwelgerischen, dabei formal und satztechnisch höchst komplexen Klangwelt Francks besonders verbunden. Es zeigt sich aber, daß die Franck-Symphonie sich dem kapellmeisterlichen Vermögen schwerer erschließt als z. B. die Symphonik von Brahms. Mochte bei Brahms Barbirollis Verfahren des Herstellens großer, in sich geschlossener Klangblöcke seinen Sinn haben, so wird der Verzicht auf eine bewußte Technik der Übergänge gelegentlich prekär. Träge und dumpf vollzieht sich das symphonische Geschehen, wenig differenziert in gleitenden Modifikationen, eher einer gewissen Eigenbewegung folgend als klarer dirigentischer Disposition. So kommt es zwar kaum zu ausgeleuchteten Kontrasten und Beziehungen im Formalen wie im Koloristischen, dafür treten aber die eingeschliffenen Tempo- und Vortragswirkungen um so stärker und bisweilen auch platter wieder hervor. Barbirollis Vorliebe für dunkle Klangfarben, für eine gewisse konduktartige Getragenheit, wird durch die Klangtechnik noch verstärkt, die von Transparenz nicht sonderlich viel hält und zumal dem schweren Blech die dynamischen Spitzen abschneidet. An der weitgehenden Monochromie dieser Einspielung ändert wenig, daß Barbirolli dankenswerterweise den Mittelsatz nicht zerdehnt, wie denn überhaupt allzu genüßliche Momente einer etwas planen Feierlichkeit zurücktreten.

H.K.J.

Peter Tschaikowsky (1840-1893)

Sinfonie Nr. 4 f-moll op. 36

New Yorker Philharmoniker, Dirigent Daniel Barenboim

CBS S 72 926 25.- DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	8

Barenboim gibt Tschaikowskys Vierte ganz auf intensiven, breitflächigen Klang gestellt. Der Dirigent bevorzugt wie der Pianist relativ ruhige Tempi, hält sich aber in diesem Falle von Extremen fern. Der formal gefährdete erste Satz wird trotz behäbiger Ausspinnung der zweiten Themengruppe mit Hilfe eines durchgängigen hochgespannten Espressivo überlegen zusammengehalten. Auch die Nebenstimmen werden dem Grundsatz intensiven Ausmusizierens unterworfen, was im Andantino zu reizvollen Überlagerungen der Canzona-Melodie durch Holzbläser-Kontrapunkte führt und den Piccolo-Raketen im Mittelteil des Scherzos eine ungewohnte, fast provozierende Schärfe gibt, aber durchaus in die Gesamtkonzeption der Darstellung paßt. Eleganz und Spritzigkeit sind bekanntlich nicht Barenboims Sache. So kann man sich das Pizzikato-Scherzo brillanter gespielt vorstellen, als es hier der Fall ist. Wer die Rasanz der Moskauer unter Swetlanow im Ohr hat, wird Barenboim hier schwerfällig finden. Dennoch hat die – allerdings wenig scherzhafte – Intensität, mit der die Pizzikati ganz „auf Klang" gespielt werden, innerhalb dieses interpretatorischen Kontextes ihre Logik. Die lärmende Grobschlächtigkeit des Finale wird durch die Intensivierung der Farbe, die Barenboims wichtigstes Anliegen zu sein scheint, gemildert.
Die New Yorker Philharmoniker spielen mit stärkstem Engagement, sehr direkt, stellenweise sogar aggressiv und zeichnen sich durch ungewöhnlich schöne Bläsersolis aus.
Die Platte klingt voll und raumgreifend. Eine Barenboims Ideal schwerer Klanglichkeit entsprechende Betonung der unteren Frequenzen nimmt dem Klangbild nichts an Präsenz und Leuchtkraft. Wem es um einen emotionsgeladenen, intensiv-espressiven, aber dennoch von Willkür freien Tschaikowsky geht, der ist mit dieser Aufnahme gut bedient. Leider zeigte mein Plattenexemplar einige Knacker.

(3 b M Dovedale III) A.B.

Gustav Mahler (1860-1911)

Das klagende Lied (Erste Gesamtaufnahme mit 1. Teil, „Waldmärchen"); Adagio aus der 10. Symphonie

Elisabeth Söderström; Evelyn Lear, Sopran; Grace Hoffman, Mezzosopran; Ernst Häfliger, Stuart Burrows, Tenor; Gerd Nienstedt, Bariton; London Symphony Chor (Leitung: Arthur Oldham); London Symphony Orchester, Leitung: Pierre Boulez

CBS S 77 233 (2 LPs)

Subskriptionspreis 38.- DM (statt 50.- DM)

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	7

Man kann über nachträgliche Wiederaufführungen von Stücken, die der Komponist aus seinem Werk ausgeschieden hat, geteilter Meinung sein. Doch spielt dabei sicherlich der Zeitpunkt, zu dem dies geschieht, eine Rolle. Vor zehn oder mehr Jahren wäre die Situation noch eine ganz andere gewesen als heute; denn den Bekanntheitsgrad von Mahlers Schaffen hätte man damals beinahe mit der Lage des Komponisten selbst gleichsetzen müssen, als er 1888 – nach Vollendung der Lieder eines fahrenden Gesellen und seiner 1. Symphonie – aus seinem Jugendopus „Das klagende Lied", das er als 20jähriger

geschrieben hatte (1878–1880), den ersten Teil, das „Waldmärchen", eliminierte. Man wußte damals eben aus Versäumnis und Vorurteil von Mahlers Oeuvre auch nicht viel mehr als achtzig Jahre zuvor, als die entsprechenden Werke noch gar nicht komponiert waren. Heute dagegen, nachdem sich Interesse und Kenntnis erstaunlich ausgebreitet haben, ist vor solchem Hintergrund die Wiederaufführung auch eines noch weniger profilierten Frühwerkes, zumal wenn es sich um den an sich dazugehörigen Teil einer größeren Komposition handelt, durchaus zu vertreten. Es ergeben sich daraus sogar einige aufschlußreiche Aspekte.

Nirgends sonst findet man den epischen Duktus von Mahlers Musik so offenkundig dargelegt wie im „Waldmärchen". Und zwar betrifft dies eben in erster Linie die Musik, selbst wenn sie sich scheinbar an den neun Strophen des Gedichts entlangrankt und ihnen im Aufbau teilweise folgt. Aber die Orchesterinstrumente wissen immer viel mehr zu erzählen, als die Worte sagen. Und noch das Strophenkonzept, das sich zunehmend verliert, fungiert im musikalischen Ablauf ähnlich wie das wiederholte Ansetzen in den späteren rein symphonischen Sätzen: jedesmal kommt etwas Neues hinzu, bis sich die Entwicklung zum Anstieg auf die Klimax aufgeladen hat und nun im Zusammenfassen von gleich drei Strophen die Katastrophe, der Mord des älteren am jüngeren Bruder, hereinbricht. Vorbereitet wird dieser Höhepunkt mit unglaublich sicherem dramaturgischem Sinn durch ein breites lyrisches Ausholen, als der jüngere Bruder sich mit der begehrten „roten Blume", die den Besitz der „stolzen Königin" garantiert, zur Ruhe hingestreckt hat; und nach dem Höhepunkt wird die heftige Aufregung wieder in das ursprüngliche poetisch-märchenhafte Bild – nun von geheimer Trauer umhüllt – zurückgeführt. Das ganze „Waldmärchen" ist also in Anlage und Aufbau ein verkappter Symphoniesatz, der sich über dreißig Minuten ausdehnt. Und gerade diese Weitschweifigkeit dürfte Mahler später daran gestört haben; daß manches doch noch zu wenig in Musik, in ihre eigenen Fortgang und eine ihr autonome Bewegung, hatte verwandelt werden können. Jedenfalls halte ich dies für wahrscheinlicher als die Vermutung des Plattentextes (von Jack Diether), Mahlers „verdrängtes Schuldgefühl gegenüber seinem toten jüngeren Bruder Ernst Mahler", der mit 13 Jahren starb und an dem er zweifellos sehr gehangen hat, habe den Grund für die Eliminierung abgegeben.

Gerade der Gegensatz zu den beiden anderen Teilen des „Klagenden Liedes", zu „Der Spielmann" und „Hochzeitsstück", die Mahler 1898, also 18 Jahre nach der Komposition, nochmals im Hinblick auf die endlich durchgesetzte Uraufführung in Wien (1901) bearbeitet hat, macht ja indirekt, aber unmißverständlich deutlich, wo Mahlers Selbstkritik beim „Waldmärchen" eingesetzt hat und was er daran – gemessen an seinem inzwischen gewachsenen Selbstanspruch – für irreparabel hielt. Im „Waldmärchen" tritt nämlich überdies die Wagner-Nähe und Wagner-Abhängigkeit so klar zutage, daß Mahler den Erfolg der beiden übrigen Teile dadurch sicher nicht belasten oder gefährden wollte. Zu einer Neukomposition, die wohl den einzigen Ausweg dargestellt hätte, sah er sich jedoch in solchem weiten Abstand von seinem Jugendwerk nicht mehr in der Lage. Die Aufnahme unter Leitung von Pierre Boulez stellt also – wie die erste Wiederaufführung im Januar 1970 mit dem Dirigenten Frank Brieff in New Haven (wo man auch schon den „Blumine"-Satz der 1. Symphonie „ausgegraben" hatte) – den ersten Teil im erhaltenen Original von 1880 neben die beiden anderen Teile in der Bearbeitung von 1898. Dadurch wird der erwähnte Unterschied selbstverständlich noch verstärkt. Aber andererseits ist Boulez der Dirigent, der rückblickend von unserer Zeit und unserem musikalischen Bewußtsein aus die Charakteristika der Musik Mahlers selbst in einem noch keineswegs spezifischen Stück herauszuarbeiten weiß. Das teilweise entlehnte, fremde oder beeinflußte Material wird dabei sekundär, die aus solchem Material geformte Architektur und symphonische Dramatik dagegen zum eigentlichen musikalischen Agens. Überhaupt tritt Boulez mit diesen zwei Platten, die neben dem „Klagenden Lied" als ausgleichende Gegenposition auch noch das Spätwerk des ersten Symphoniesatzes der Zehnten enthalten, in den immer noch recht kleinen Kreis wirklich kompetenter Mahler-Dirigenten. Was er im „Waldmärchen" unter erschwerenden Umständen zu exponieren sucht, holt er beim Adagio der Zehnten als letzte Konsequenz eines ungemein zielstrebigen und in sich gleichbleibenden Weges heim. Sein wacher Sinn für Proportionen und innere Zusammenhänge, für kompositorische Werte und ihre klangliche Realisation bewahrt ihn dabei vor der irrtümlichen Annahme, ein Mahlersches Adagio sei wirklich nichts anderes als ein Adagio – also beim Andante schon extrem langsam und im übrigen indirekt, traumverhangen, schwermutsvoll zu spielen. Boulez entwickelt bereits aus dem Partiturfragment eine symphonische Landschaft, die Höhen und Tiefen des Kommenden ahnen läßt, die ausgreifend und suggestiv Spannungen anlegt und doch den zusammenschließenden großen Bogen nicht vergessen läßt. Genau dieses Mahler-Verständnis bewirkt aber auch bei einem Werk wie dem „Klagenden Lied", das sich doch eigentlich noch im kompositorischen Vorfeld bewegt (zumal beim „Waldmärchen"), daß Mahlers Musik wirklich und vollinhaltlich gegenwärtig ist. Eine Aufnahme von demonstrativer Kraft, der man noch manche Fortsetzung in zentraleren Bereichen wünscht.

(6 v C Leak Sandwich) U. D.

Witold Lutoslawski (geb. 1913)

Konzert für Orchester

Paul Hindemith (1895–1963)

Symphonie „Mathis der Maler"

L'Orchestre de la Suisse Romande, Leitung: Paul Kletzki

Decca SXL 6445 25.– DM

Interpretation:		6
Repertoirewert:	a) 8	b) 5
Aufnahme-, Klangqualität:		7
Oberfläche:		9

Lutoslawskis Orchesterkonzert stammt noch aus den frühen 50er Jahren, einer Zeit vor dem polnischen „Frühling" von 1956, der auf die musikalische Entwicklung des Landes bis zum heutigen Tag einen so entscheidenden Einfluß hatte. Aber trotz der damals anempfohlenen folkloristischen Linie und trotz der allerdings nur indirekten Vorbildstellung von Bartóks Orchesterkonzert ist das dreisätzige Werk Lutoslawskis ein Zeugnis durchaus eigenständig, bewußt und brillant gehandhabten kompositorischen Handwerks. Und zudem ist, wenn man die Stilfolie und die äußerst wirkungsvolle orchestrale Virtuosität durchschaut, dahinter schon erstaunlich viel vom späteren Lutoslawski – so konzis und bestimmt, wie es seine Art ist – angelegt. – Die zwanzig Jahre ältere Mathis-Symphonie wirkt neben diesem Beweis angewandter kompositorischer Intelligenz fast altmeisterlich bieder (und daß man ihr eine ähnliche politische Situation zugute halten könnte, ist eigentlich eine Fiktion). Kletzki spielt sie auch mit etwas stumpfer Lust an brahmsscher Klangpracht und ohne die notwendige orchestrale Präzision aus. Angesichts einiger konkurrierender Aufnahmen ist dies eine nur wenig werbekräftige Mitgift dieser Wiedergabe, während die Einspielung von Lutoslawskis Orchesterkonzert immerhin die derzeit einzige westliche Alternative zu Rowickis schlankerer Interpretation mit der Warschauer Philharmonie darstellt. (6 v C) U. D.

Instrumentalmusik

Clément Janequin (1472/75–1559/60)

Les Cris de Paris · Le Chant du Rossignol · Le Chant des Oiseaux · Chantons sonnons, trompettes · La Jalousie · La Guerre („La Bataille de Marignan") · Aria della Battaglia (Übertragung der „Schlacht bei Marignan" für Laute oder Vihuela von Francesco da Milano) · „Aller my fault sur la verdure" (Originalübertragung für Cembalo von Clément Janequin)

Ensemble „Pro Arte Intiqua": Ursula Connors, Christine Parker, Sopran; Noreen Willett, Alt; Nigel Rogers, Leslie Fyson, Tenor; Christopher Keyte, Baß; Hans Kann, Cembalo; Leo Witoszynskyj, Vihuela

Tudor TUD 05 70 25.– DM

Interpretation:	7/8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Ist Meister Janequin, der zu seinen Lebzeiten in ganz Europa berühmt war, heute und hierzulande wirklich so unbekannt wie im Einführungsheft zur vorliegenden Platte behauptet wird? Darüber vermag der Rezensent nicht zu entscheiden, aber es mutet immerhin einen bedenklich an, wenn man liest, daß „eine so hervorragende Komposition wie der Gesang der Nachtigall in einer Stadt wie München weder in den Notenarchiven der Staatsbibliothek, der Universität oder des Rundfunks zu finden ist", — obwohl man sich natürlich auch hier vor der Gefahr allzu eiliger Verallgemeinerung hüten muß. Sicher ist jedenfalls, daß der Schallplatte im Falle unseres Musikers eine wichtige Rolle zukommt, indem sie Publikum und ausführende Künstler für seine Originalität empfänglich macht. Von vornherein ist also diese neue Produktion der rührigen Firma Tudor herzlich zu begrüßen, wenn auch nicht verschwiegen sei, daß sie eine etwas einseitige Optik verrät. Sie setzt nämlich bewußt den Akzent auf diejenigen Chansons Janequins, die der Programmmusik oder, genauer gesagt, der „Imitati-

ven" Art verpflichtet sind, während die anderen, in eine spätere Schaffenszeit fallenden, die sich durch starke innere Emotion und feine Lyrik auszeichnen, (vorläufig?) ausgeklammert bleiben. Ein gute Idee war es, das Programm durch zwei Transkriptionen aufzulockern. „Aller my fault sur la verdure" ist sogar das einzig überlieferte Instrumentalstück von Janequin. Reizvoller wäre es allerdings noch gewesen, es mit der ursprünglichen Liedfassung vergleichen zu können. Einen solchen Vergleich (leider in umgekehrter Reihenfolge) macht die Platte möglich im Falle der berühmten „Schlacht bei Marignan", obschon die Lautenübertragung neben der sprühenden Lebendigkeit des Originals allerdings verblassen muß. (In diesem Zusammenhang sei übrigens auf zwei weitere Janequin-Platten hingewiesen, welche eine nützliche Ergänzung zur vorliegenden darstellen: a) Discophiles Français CDFA 740 083 bzw. His Master's Voice HQS 1044: Instrumental- und Vokalensemble Roger Blanchard; hier wird u. a. die „Schlacht bei Marignan" der Übertragung für acht Blasinstrumente von Andrea Gabrieli gegenübergestellt; b) Valois MB 728: Ensemble Polyphonique Charles Ravier, rezensiert im Heft 5/1963, S. 224-225. Noch eine andere Komposition bietet sich von selbst zu einem interessanten Vergleich an, und zwar „Les Cris de Paris" etwa mit Richard Derings „The Cries of London" oder ähnlichen Stücken, in denen Thomas Morley, Th. Ravenscroft, Th. Whythorne und Orlando Gibbons das bunte Durcheinander des Marktgewimmels und die typischen Rufe der ihre Ware feilbietenden Kaufleute lautmalerisch geschildert haben. Die Interpretation durch die obengenannten Solisten, die zum großen Teil als Mitglieder der Ambrosian Singers und der Accademia Monteverdiana bereits bekannt und geschätzt sind, zeichnet sich durch hohes und höchstes künstlerisches Niveau aus. In „La Guerre" erscheint mir jedoch die Wiedergabe durch das Deller Consort (Electrola-Vanguard 1 C 063-91 322, siehe Heft 11/1970, S. 1014) immer noch unerreicht. Möglicherweise liegt es aber mit an der Qualität der Aufnahme, die bei der neuen Platte zwar durchsichtig ist, aber nicht soviel Präsenz besitzt wie bei der älteren. Selbst bei ganz aufgedrehtem Höhenregler bleibt trotz der sehr guten französischen Aussprache der ausnahmslos britischen Sänger nur ein Teil des (leider nicht abgedruckten) Textes verständlich. Pressung und Aufmachung zeugen ihrerseits von der äußersten Sorgfalt und dem erlesenen Geschmack, den wir von Tudor gewöhnt sind.

(11 r B Leak-Sandwich II) J.D.

Consortmusik auf Originalinstrumenten

John Dowland (1562-1626)): Pavan in C · William Lawes (1602-1645): Suite Nr. 1 in c · John Cooper, genannt Giovanni Coperario (1575-1626): Fantasia, Suite · Thomas Simpson (geb. ca. 1582): Ricercar „Bonny sweet Robin" · Henry Purcell (1659—1695): Triosonate VI in g

Leonhardt-Consort: Maria Leonhardt, Antoinette van den Hombergh, Barockvioline; Wim ten Have, Wiel Peeters, Barockviola; Dijck Koster, Barockvioloncello; Mitwirkende: Anner Bylsma, Barockvioloncello; Cembalo und Leitung Gustav Leonhardt

Telefunken SAWT 9576-B 21.- DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Consortmusik scheint seit einiger Zeit ganz hoch im Kurs zu stehen. Allein die Teldec hat bereits ein halbes Dutzend Platten produziert, die dieser geselligen Form der Kammermusikausübung im vorbarocken Zeitalter gewidmet sind und in künstlerischer wie aufnahmetechnischer Hinsicht steht ihnen die vorliegende nicht nach. Alle auf ihr versammelten Komponisten sind zwar schon mit anderen Werken im Bielefelder Katalog vertreten, Simpson sogar mit einer anderen Fassung des gleichen Liedes (SAWT 9511-B), aber es wird wohl nicht behauptet werden können, daß John Cooper (der wegen des hohen Ansehens, welches die italienischen Musiker in London genossen, seinen Namen italianisierte) oder sein Schüler William Lawes, den E. H. Meyer in seinem Buch „Die Kammermusik Alt-Englands" als „eine der hervorragendsten musikalischen Persönlichkeiten des gesamten Jahrhunderts" bezeichnet, dem durchschnittlichen aber lernbegierigen Plattenfreund wirklich feste Begriffe seien. Sehr wünschenswert wären demnach wenigstens knappe Informationen über Leben, Schaffen und Bedeutung dieser Meister gewesen. Die findet man jedoch im Hüllentext ebensowenig wie jede Quellenangabe über die gespielten Stücke. Was heißt hier beispielsweise einfach Fantasia, wenn man weiß, daß nicht weniger als 96 Sätze mit dieser Überschrift mit Bestimmtheit von John Cooper überliefert sind? Ausgerechnet in einer derart seriösen und ambitionierten Reihe wie „Das Alte Werk" dürfte so etwas nicht passieren.

(11 r B Leak-Sandwich II) J.D.

Giuseppe Torelli (1658-1709)

Concerto con trombe in D-dur / Sonata con tromba in D-dur / Sinfonia con tromba in D-dur · Alessandro Scarlatti (1660—1725): Kantate „Su le sponde del Tebro" für Sopran, Trompete, Streicher und Continuo / Aus „Endimione e Cintia": Arie „Mi sembra sognar" und Rezitativ mit Arie „Vaga Cintia, adorata anima mia - Se geloso è il mio core"

Barbara Schlick, Sopran; Adolf Scherbaum und Stanislav Simek, Trompete · Barock-Ensemble Adolf Scherbaum

DGG 2530 023 25.- DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Von Vivaldi weiß man, daß er unübersehbar viel geschrieben hat; von seinen Zeitgenossen weiß man das weniger, obwohl es auch für viele von ihnen gelten kann - die spärlichen Eintragungen etwa bei Torelli im Bielefelder zeugen davon. Allerdings macht es sich dieser sonst so zuverlässige Katalog zu leicht, wenn er alle vier Werke der A-Seite dieser Neuerscheinung dort einordnet, wo schon von Trompetenkonzerten oder -Sinfonien in D-dur die Rede ist; denn soweit ich es nachprüfen konnte, ist bisher keines dieser vier Werke auf Platten veröffentlicht worden, die uns hier vorgelegt werden. Es handelt sich auch gar nicht um Trompetenkonzerte im üblichen, gar modernen Sinne - also in der Art des orchesterbegleiteten Soloinstruments -, sondern in allen vier Fällen um Concerti, Sinfonien oder Sonaten mit Trompete (beim ersten Konzert der A-Seite wirken auch zwei Trompeten mit), also um konzertante Werke mit oft mehreren an einzelnen Stellen hervortretenden Soloinstrumenten, zu denen eben auch eine Trompete gehört, die keineswegs dauernd und in allen Sätzen erscheint; das folgt auch aus der genauen Bezeichnung „Concerto (Sinfonia, Sonata) con tromba (in der Mehrzahl trombe)" im Gegensatz zur solistischen Kennzeichnung „Concerto a tromba". Deshalb stellt die A-Seite der Platte eine wirkliche Ergänzung der Torelli-Diskographie dar mit Werken, deren abwechslungsreicher Metrum- und Klangcharakter das etwas einseitige Bild dieses Komponisten abzurunden wohl geeignet ist.

Die B-Seite bringt Scarlattis „Tebro"-Kantate ganz (und nicht, wie uns der Bielefelder glauben machen will, mit nur einem kleinen Ausschnitt) als neue Stereoeinspielung, die eine frühere Mono-Einspielung der Archiv-Serie (DGA 14 024 mit Teresa Stich-Randall und Helmut Wobisch als Solisten) ersetzt, deren Verschwinden ich beklagte, als ich vor kurzem eine Elec-Erato-Neuaufnahme dieser Kantate mit Adriana Maliponte und Maurice André als Solisten besprach, deren Interpretations- und Repertoirewerte ich nach der DGG-Konkurrenz heute ohne Zögern um je einen Punkt vermindern würde: zwar ist mir Andrés Trompetenton in seinem weicheren Timbre und seiner müheloseren Flexibilität lieber als Scherbaums etwas angestrengter wirkende Kunstfertigkeit, dafür gefällt mir der helle Stimmklang der DGG-Solistin um einiges besser als das gedecktere Timbre ihrer französischen Kollegin (wenn dort nicht eine Italienerin gemeint ist), zumal das deutsche Ensemble und seine beiden Solisten die Dramatik des (weder hier noch bei Electrola wiedergegebenen) Textes durch spürbar schnellere Tempi und durch das ebenso deutliche nervige Engagement eindringlicher gestalten und mit den Ausschnitten aus Scarlattis „Endimione e Cintia" — besonders mit einer für Sopran und Solotrompete brillant virtuosen Echo-Arie hoher Koloratur-Ansprüche — dem ganzen einen leuchtenden Schlußpunkt geben. —

Nicht nur als Ersatz ihrer eigenen früheren Einspielung, sondern mehr noch als eine insgesamt ihrer französischen Konkurrenz überlegenen Darstellung verdient diese Platte besondere Beachtung.

(6 SME q A Hilton Sorrento II A) D.St.

Francesco Geminiani (1679—1762)

Concerti grossi op. 7, Nr. 1-6

Christian Lardé, Clementine Hoogendoorn Scimone, Flöte; Sergio Penazzi, Fagott; Piero Toso, Glauco Talassi, Violine; I Solisti Veneti; Dirigent Claudio Scimone

Electrola Erato-Serie 1 C 063-28 209 21.- DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Von Geminianis Concerti grossi sind am bekanntesten die sechs aus Opus 3 (1733), die in ihrer klaren Form den Einfluß seines Lehrers Corelli noch deutlich zeigen.

Nicht weniger interessant ist indes die Sammlung Opus 7, die erst dreizehn Jahre später erschien und nach so kurzer Zeit bereits eine erstaunliche Stilwandlung erkennen läßt. Zwar halten sich auch hier drei Konzerte (Nr. 1, 2 und 5) am Formschema der Sonata da chiesa (langsam—schnell—langsam—schnell). Der Typ des modernen, dreiteiligen Konzerts ist jedoch mit Nr. 3 und 4 vertreten, und vor allem entzieht sich jeder Klassifizierung das außerordentliche Konzert Nr. 6 mit seinen formal wie stimmungsmäßig reich kontrastierten neun Sätzen und fünf Übergangspassagen. Hinzu kommt noch die Erweiterung des Concertino um eine Viola, des Ripieno um zwei Flöten und Fagott. In diesen ausdrucksstarken Kompositionen erscheint uns Geminiani also als ein Januskopf, der teils das Erbe des italienischen Spätbarock repräsentiert, teils auch an der Schwelle des Rokoko und der Vorklassik in noch unbekannte Gebiete vorstößt und dabei einen Hang zum Virtuosen, zur Impulsivität zeigt, der das Gleichgewicht der Form gelegentlich ins Schwanken bringt. Die durch ihre Einspielungen von Vivaldis Konzerten für Flöte, Oboe und Mandoline bereits vorteilhaft bekannten Solisti Veneti geben auch von diesen Werken eine äußerst lebendige Darstellung, die jugendliche Frische, musikantischen Elan und auch viel Sensibilität vereint. Und da die technische Qualität von Aufnahme und Pressung ihrerseits dem künstlerischen Niveau der Interpretation in nichts nachsteht, kann die Platte unbedenklich empfohlen werden.

(11 v B Leak-Sandwich II) J.D.

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Triosonate in B-dur für Blockflöte, konzertierendes Cembalo und Continuo · Triosonate in C-dur für Blockflöte, Viole dessus und Continuo · Triosonate in a-moll für Blockflöte, Violine und Continuo · Triosonate in F-dur für Blockflöte, Oboe und Continuo

Ferdinand Conrad, Alt-Blockflöte; Albrecht Bode, Barock-Oboe; Helmut Bosse, Barock-Violine; Johannes Koch, Viole dessus (Diskantgambe) und Tenorbaßgambe; Hugo Ruf, Cembalo und Continuo; Roswitha Friedrich, Viola da gamba; Eike Funk, Barock-Laute

Pelca PSRP 40 546 — 21.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Gewissermaßen als Fortsetzung des Blockflötenkompendiums des Pelca-Verlags mit seinen sechs Platten (vgl. Heft 12/68, S. 929, Heft 5/70, S. 377 und Heft 2/71, S. 140) folgt unter dem Motto „Die Blockflöte im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten" diese Telemann-Platte als praktische Demonstration der theoretischen Erörterungen, die gleich mit einigen Vorurteilen aufräumt: Telemanns „Vielschreiberei" mit einer fast unübersehbaren Fülle hinterlassener Werke führte mitnichten immer zu ermüdendem Abklatsch bereits vorhandener schon einmal musikalisch geformter Gedanken, sondern oft zu einer erstaunlichen Vielfalt originärer Einfälle, die sich in großer Breite vor allem an der Auswahl bestimmter Instrumente und auch an den vielen Möglichkeiten von Gruppierungen von Instrumenten entzündete. Was Telemann hier an Farbigkeit des Klangbilds erreichte, beweist diese Aufnahme mit der Verbindung von Blockflöte mit anderen solistisch eingesetzten Instrumenten in überraschender und eindringlicher Klangschönheit, allerdings auch dank verschiedener glücklicher Umstände: Die Auswahl der Interpreten bürgt für höchstes Niveau, die der Stücke für Originalität der Vorlage und Abwechslung im Klangbild; dazu kommen eine seltene Continuobesetzung mit Laute und Gambe und eine raumplastische, sehr präsente Aufnahmetechnik. Die unter diesen Aspekten wohlgelungene Platte ist eine Freude für alle Liebhaber der Blockflöte und der Kombination ihres Klanges mit originellen Stükken und Farben in vier großartigen Triosonaten (hat keiner in der Überschrift der Hülle den Druckfehler „Troisonaten" bemerkt?), von denen die erste in ihrer Besetzung mit Blockflöte (Mitte) und konzertierendem Cembalo (links) über einem von Gambe verstärkten Lautencontinuo (rechts) fast symphonischen Vollklang erreicht. – Zu der (in Heft 3/71, S. 212 besprochenen) HM-Aufnahme (30 327 I) mit Flöte und Laute ist diese Platte eine interessante Ergänzung.

(6 SME q A Heco 250/8) D.St.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Konzert a-moll für Violine, Streicher und Continuo, BWV 1041; Konzert d-moll für zwei Violinen, Streicher und Continuo, BWV 1043; Konzert E-dur für Violine, Streicher und Continuo, BWV 1042

Josef Suk, Ladislav Jásek, Violine; Prager Symphoniker, Dirigent Václav Smetácek

Bärenreiter musicaphon BM 30 SL 1219 — 12.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Ein „Konzertsaal-Bach" mit großbesetztem, baßlastigem Streicherapparat, in dem das mitlaufende Cembalo allenfalls noch die Funktion hat, daran zu erinnern, daß es sich halt um „Barockmusik" handelt. Josef Suk spielt die beiden Solokonzerte in den schnellen Sätzen sehr virtuos und locker, dabei aber straff und rhythmisch enerviert. Die Mittelsätze haben etwas kühle Kantabilität, meiden dafür aber jeden Anflug von geigerischem Romantizismus. Suks Tongebung, betont schlank, gerät freilich an die Grenze des Spitzen. Wenn er das letzte Solo im Finale des E-dur-Konzertes – bekanntlich eine der wenigen Stellen bei Bach, an denen geigerische Virtuosität losgelöst vom strengen Kanon (etwa der Solosonaten) gefordert wird – spielt, denkt man angesichts dieser kühlen Stromlinien-Rasanz eher an Ruggiero Riccis Paganini als an Bach. Das ist jedoch ein für die Gesamteinspielung nicht charakteristisches Moment, obgleich es Suks Neigung zu tonlich manchmal etwas dünner Brillanz an einem exponierten Punkt aufzeigt.

Im Doppelkonzert assistiert ihm Ladislav Jásek mit verblüffender Übereinstimmung, was die aufgezeigte Tendenz zu tonlicher Ausdünnung angeht. Da Smetácek seine Prager Symphoniker vollmundig ausspielen läßt, fällt die klangliche Divergenz zwischen dem Tutti und den Solisten um so stärker auf.

Alles in allem gibt es gewichtigere Einspielungen dieser Konzerte, auch stilistisch konsequentere. Die Aufnahme bevorzugt die unteren Frequenzen, vor allem die Tutti-Violinen haben gegenüber dem Baß zu wenig Leuchtkraft. Ansonsten klingt die Platte präsent und rund.

(3 b M Heco B 230/8) A.B.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Präludium c-moll, BWV 999; Chaconne aus der Partita Nr. 2 d-moll für Violine solo, BWV 1004 (Bearbeitung für Gitarre); Sarabande und Double aus der Partita Nr. 1 h-moll für Violine solo, BWV 1002 (Bearbeitung für Gitarre)

Silvius Leopold Weiss (1686—1750)

Fantasia e-moll

Suite E-dur

Narciso Yepes, Gitarre

DGG 2530 096 — 25.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Wer will es einem Gitarristen verübeln, daß er sich nicht nur mit der zumeist zweitrangigen für sein Instrument geschriebenen Literatur bescheidet, sondern auch andere Werke interpretiert! Bei Kompositionen aus der Zeit vor 1750 kann er sich sogar auf die verbreitete Ad-libitum-Praxis stützen. Dennoch sind solche Transkriptionen gerade im Falle der Bachschen Partiten für Solo-Violine ein wenig prekär. Höhepunktartige Abschnitte wie etwa die gestrichenen Arpeggien in der Chaconne verlieren auf der Gitarre ihre technische Schwierigkeit und damit ein entscheidendes Moment künstlerischer Spannung. Zwei-, drei- oder vierstimmiges Spiel – auf der Geige nur die krönende Ausnahme – lassen sich mit fünf zupfenden Fingern ohne sonderlichen Aufwand artikulieren, in der Regel jedenfalls viel einfacher als mit einem streichenden Bogen. Und da auch grifftechnisch eine Reihe von Schwierigkeiten entfällt — wie auch andere hinzutreten —, verlagern sich in der Bearbeitung zwangsläufig die kompositorischen Schwerpunkte. Immerhin macht Narciso Yepes es sich nicht zu leicht. Er wartet mit einer Schattierungskunst auf, die den real mehrstimmigen Abschnitten ebenso gerecht wird wie der versteckten, sogenannten „Schein"-Polyphonie in den einstimmigen Läufen. Er nützt alle Möglichkeiten eines differenzierten Lagen- und Saitenwechsels und gebietet über eine große Pallette an dynamisch und klangfarblich kontrastierenden Zupftechniken. Bisweilen kokettiert er hiermit sogar ein wenig zu stark. Andererseits wird sein Spiel kaum einmal durch Nebengeräusche getrübt; Yepes fällt niemals aus der Rolle. Er überdehnt keine Punktierung und wählt gemäßigte Tempi. Das ist vielleicht der Grund, warum namentlich die beiden Stükke von Silvius Leopold Weiss, dem letzten großen Lautenspieler des ausgehenden Barock, nicht so recht zu überzeugen vermögen. Zu wünschen bleibt, Narciso Yepes einmal in authentischen neueren Kompositionen zu hören.

(3 b M Heco P 4000) W.Sch.F.

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Konzert für Trompete und Orchester in D-dur · Sonate für Violine und Orchester in B-dur · Konzerte für Oboe und Orchester. op. 3: Nr. 1 in B-dur, Nr. 2 in g-moll, Nr. 3 in B-dur

Maurice André, Trompete; Gérard Jarry, Violine; Jacques Chambon, Oboe; Kammerorchester Jean-François Paillard unter dessen Leitung

Electrola-Erato 1 C 063-28 207 21.— DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	7/6
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Mit dieser Erato-Übernahme präsentiert uns Electrola einen besonderen Aspekt des Händelschen Oeuvres, den konzertanten italienisch beeinflußten, dem der später für die englische Zeit Händels typische großflächige Opern- und Oratoriencharakter seiner Musik gegenübersteht. Das Trompetenkonzert zeigt ihn dabei von der brillant festlichen Seite mit einem Werk, dessen Einzelsätze aus Bruchstükken der vielen Wassermusiken von Händel selbst zusammengestellt wurde, so daß dieses Stück als original für die Trompete solistisch geschrieben gelten mag (weshalb der Eintrag im Bielefelder Katalog „Bearb. einer Sonate" nicht stimmt); das gilt auch für das Violinkonzert — ursprünglich für Kammerbesetzung als Sonate mit Solovioline geschrieben (an dieser Stelle wäre der Eintrag im Bielefelder berechtigt) und uns als einziges Werk dieses Genres original überliefert. Die bekannten drei Oboenkonzerte sind Jugendwerke Händels, noch in Deutschland entstanden. Maurice André hat sie vor einigen Jahren mit der Trompete eingespielt; bei der Besprechung jener DGG-Platte 136 517 (vgl. Heft 7/67, S. 496) beklagte ich, daß einem der geschmeidigere, lyrische Oboenton zu sehr im Ohr läge, um – vor allem in den langsamen Sätzen — nicht zu bedauern, was die noch so virtuos geblasene Trompete an Ausdrucksnuancen vermissen lassen muß — die vorliegende klanglich hervorragende und interpretatorisch ebenso exzellent geratene Darstellung Chambons, dessen Instrument allen Charme des süßen Wohllauts vermittelt, den die Engländer damals als „charming sweetness of sound" besonders goutierten, läßt sich als schlagender Beweis für die berechtigte Kritik an derartigen Trompetenbearbeitungen heranziehen, die das wesentliche Ingredienz eines (dazu noch bekannten) Werks dann doch oft verfehlen müssen ... So erfreut also einmal die Tatsache, daß man hier werktreu und André „bei seinem Leisten" blieb; er wie Gérard Jarry erweisen sich als ebenso blendende Solisten wie ihr Oboenkollege, so daß diese Platte — obwohl nur das Trompetenkonzert im Katalog neu ist — einen hohen Repertoirewert verdient.

(6 SME q A Hilton Sorrento II A) D.St.

Georg Friedrich Händel und ein Zeitgenosse

a) Georg Friedrich Händel (1685—1759)

Konzerte für Orgel und Orchester, B-dur op. 7,1, g-moll op. 7,5, B-dur op. 7,6

Simon Preston, Orgel, Menuhin Festival Orchestra, Dirigent Yehudi Menuhin

Electrola 1 C 063-02 117 C 21.— DM

b) John Stanley (1713—1786)

Sechs Konzerte op. 2

The Little Orchestra of London, Leitung und Orgel: Leslie Jones, Cembalo solo und Continuo: Harold Lester

Pelca PSRO 40 703 16.— DM

c) Georg Friedrich Händel

Dixit Dominus (Psalm 109)

Teresa Zylis-Gara, Sopran; Janet Baker, Mezzosopran; Robert Tear, Tenor; Martin Lane, Alt; John Shirley-Quirk, Baß; Choir of King's College, Cambridge; English Chamber Orchestra; John Langdon, Orgel; Andrew Davis, Cembalo; Dirigent David Willcocks

Electrola 1 C 053-00 291 F 16.— DM

	1)	2)	3)
Interpretation:	9-10	8	9
Repertoirewert:	5	8	5
Aufnahme-, Klangqualität:	9	7	8
Oberfläche:	10	10	10

In großen Zeitabständen haben Simon Preston und Yehudi Menuhin Händels Orgelkonzerte eingespielt. Ihre Reihenfolge wurde mehr von musikalischen Gesichtspunkten bestimmt. So kann jede Platte für sich stehen. Das ist gut so, denn jede von ihnen ist — besonders dem Ende zu — ein neuer Schritt in einer Entwicklung, die in der letzten Aufnahme ihre Vollendung findet. Die Beobachtung dieser gemeinsamen Reifung zweier Künstler am Werke Händels ist von Reiz und hinterläßt die Befriedigung, die eine glückliche künstlerische Entwicklung hervorruft. In dieser vierten und letzten Produktion zur Gesamteinspielung gehen beide den entscheidenden Schritt. Menuhins Orchester schärft die Konturen des Satzes und gibt dem Rhythmischen jetzt wesentliche Bedeutung, die sinfonische Klangweite wird dabei nicht aufgegeben, aber auf diesen barocken Kern bezogen, d. h. es wird innerhalb des Orchesters und nicht nur zur Orgel hin mehr konzertiert. Preston hat seine glatte, spielbetonte Händelauffassung zugunsten eines reicher gestuften Ausdrucks- und Klangspiels aufgegeben. So bilden Orgel und Orchester zwei mächtigere Partner als zuvor. Jeder von ihnen hat ‚autonome' Spielbereiche, die konzertierende Verzahnung ist spannungsreicher, die Satzköpfe erhalten ausgeprägten Profilcharakter. Die Aufnahme ist großräumig und durchsichtig, aber nicht subtil.

John Stanley, seit seinem zweiten Lebensjahr blind, gilt als einer der ersten Initiatoren der englischen Händelpflege. Seine Orgelkonzerte zeigen ihn als schöpferischen Musiker von eigener Potenz. Ohne den mächtigen Schatten Händels entdeckt man in ihnen gute musikalische Phantasie und reiches Formempfinden, die eine Wiederbelebung rechtfertigen. Die Interpretation zeigt eine eigentümliche Entwicklung. Konzert Nr. 2 und 3 leiden bei lockerer Streicherführung und flüssigem Orgelspiel an leichten Unstimmigkeiten des Zusammenspiels, die für eine Plattenproduktion jedoch schon zuviel sind. Das Musizieren ist von liebenswürdiger Unverbindlichkeit und läßt den Hörer so nur mäßig interessiert sein. Das dazwischenliegende, nur von Streichern gespielte Konzert Nr. 4 ist eine gute Kammerorchesterleistung. Elegant werden die Wechsel von empfindsamer und beschwingter Melodik ausgespielt. Auf der zweiten Plattenseite sind die Spieler wie verwandelt. Die Konzerte Nr. 5 und 6 — der solistische Part gehört nun dem Cembalo — sind von einer spürbaren Steigerung ihres musikalischen Temperaments bestimmt: perlende Beschwingtheit und präzises Zusammenspiel fesseln den Zuhörer und geben der Musik ihre Wirkungskraft wieder. Das hier wieder zwischenstehende Streicher-Konzert (Nr. 1) steht selbst über der Leistung auf Seite 1 — die kräftigen Kontraste und der spielerische „sound" sind von mitreißender Vitalität. Ist für diese Unterschiede die Zusammensetzung der Mitwirkenden verantwortlich? Die Qualität der Platte ist befriedigender Durchschnitt. An die Seite der „Dixit Dominus"-Einspielung des NCRV Vocaal Ensembles unter Marinus Voorberg (Bewertung: 8, 4, 6, 10) tritt die vorliegende von Electrola. Sie ist deutlich einem anderen Aufführungsideal verpflichtet. Prächtiger, großflächiger Klang, dynamisch-dramatische Wucht und volles Ausspielen der Affekte in Effekten — kurz, großlinear-plakative Wirkungen — sind bestimmend. Dabei tritt so recht das jugendliche Draufgängertum Händels mit seinen Genialitäten wie Ecken zutage, ein positiver Zug. Der Chor ist stets sehr bestimmt markierend geführt, die Solisten schließen sich an. Ihre Leistungen zeigen trotz Unterschiedlichkeiten übereinstimmendes Niveau. Die Instrumentalisten halten immer tapfer mit und bleiben auch bei winzigem ‚Schwimmen' dem Chor couragiert auf den Fersen. (Es liegt die Vermutung nahe, daß sich der Dirigent zu stark dem Chor zuwendet.) Die Aufnahme entspricht der Interpretation. Sie ist großräumig und wirkt natürlich, ohne aus einem Guß zu sein. Ein nummernweiser Vergleich der beiden Einspielungen geht zugunsten dieser Aufführung aus — sie trifft das Werk in Ausdruck und musikalischer Intention genauer; außerdem ist sie mitreißender, Voorbergs Gestaltung ist zu perfekt und bleibt Händels Impulsen zu fern.

(14 H Wharfedale Dovedale III) Ch.B.

Domenico Scarlatti (1685—1757)

Sonaten für Cembalo

g-moll K. 347/G-dur K. 348 · d-moll K. 213/D-dur K. 214 · Fis-dur K. 318/Fis-dur K. 319 · E-dur K. 380/E-dur K. 381 · C-dur K. 356/C-dur K. 357 · c-moll K. 526/C-dur K. 527 · D-dur K. 478/D-dur K. 479 · F-dur K. 524/F-dur K. 525 · G-dur K. 454/G-dur K. 455

Ralph Kirkpatrick, Cembalo

DGA 2533 072 25.— DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Der bedeutendste Cembalo-Komponist seines Jahrhunderts ist auf Platten gewiß nicht schlecht vertreten, aber es ist schon eine Weile her, seit dem sein kongenialster Interpret in unserer Zeit, der amerikanische Cembalist und Musikforscher schottischer Abstammung, Ralph Kirkpatrick, eine umfassende chronologische Auswahl von 60 seiner 555 Sonaten für die Columbia eingespielt hat, und man kann, nebenbei bemerkt, nicht genug bedauern, daß diese Platten, die neuerdings in den USA auf Odyssey 3226 0007 und 3226 0012 (2 x 2 Mono-LP) wiederveröffentlicht wurden, bei uns nie erschienen sind. So haben wir allen Grund, diese neue, wenn auch weniger umfangreiche Auslese gebührend zu feiern, und zwar um so mehr als die paarweise angeordneten 18 Sonaten aus der letzten Schaffenszeit, die sie bringt, sich glücklicher-

weise nicht mit den früheren Aufnahmen überschneiden. Daß Scarlattis ungemein vielfarbiger und vielgestaltiger Mikrokosmos für Kirkpatrick kein Geheimnis birgt, erfährt hier erneut eine Demonstration von zwingender Evidenz, und die Platte kann mit Fug und Recht als eine der wichtigsten der ganzen Scarlatti-Diskographie bezeichnet werden. Nicht unerwähnt sei allerdings, was die technische Seite betrifft, daß die Aufzeichnung, die offensichtlich in einem ziemlich großen und halligen Raum durchgeführt wurde, ein Übergewicht an hohen Frequenzen aufweist, so daß es sich empfiehlt, sowohl den Höhen- als auch den Lautstärkeregler weit unter den gewohnten Pegel zurückzudrehen, um ein natürliches und durchsichtiges Klangbild zu erzielen. Der ausgezeichneten Einführung aus Kirkpatricks eigener Feder ist die erfreuliche Nachricht zu entnehmen, daß dessen grundlegendes, 1953 in englischer Sprache erschienenes Buch über den Komponisten demnächst auch im Verlag Heinrich Ellermann, München, herauskommen soll. Endlich wird es dann auch möglich sein, sich in der verwirrenden Doppelnumerierung der Sonaten nach Longo und Kirkpatrick anhand der m. W. nur in diesem Buch zu findenden Konkordanztabelle zuverlässig zu orientieren.

(11 r B Leak-Sandwich II) J.D.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714—1788)

Sechs Sonaten für Cembalo Wq 49 (Die Württembergischen Sonaten). Gesamtaufnahme

Siegfried Petrenz, Cembalo

Intercord 702-09 Z/1-2 32.— DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Die bedeutende Rolle, die Carl Philipp Emanuel Bach in der Entwicklung der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts gespielt hat, wird zwar in der Standardliteratur immer wieder hervorgehoben, aber die Gelegenheiten, die einem geboten werden, die bahnbrechende und kühne Neuartigkeit seines Stiles de auditu zu erleben, sind nicht gerade häufig, und mit einigen (fast immer dieselben) Ausnahmen bleiben die weit über 400 Kompositionen, die er für sein Leibinstrument schrieb, schändlich vernachlässigt. Grund genug, die mutige Initiative der Firma Intercord zur vorliegenden ersten Gesamteinspielung freudigst zu begrüßen. Ab 1742 in Teplitz entstanden, wohin sich der von der Gicht geplagte Komponist zu einem längeren Kuraufenthalt begeben hatte, wurden diese Sonaten 1744 als Op. 2 gedruckt und dem Herzog Carl Eugen von Württemberg, Bachs Schüler am Potsdamer Hof, gewidmet. Mit den sechs Friedrich dem Großen zugeeigneten „preußischen" Sonaten Op. 1 verglichen, die erst zwei Jahre zuvor erschienen waren und noch eine starke Abhängigkeit vom väterlichen Vorbild zeigten, weisen sie unüberhörbar in die Zukunft und bergen eine Fülle von affektgeladenen Zügen und raschen Stimmungswechseln, die nicht nur die Ausdruckswelt Haydns, Mozarts und Beethovens einleiten, sondern häufig weit über diese hinausgehen und bereits geradezu romantisch anmuten. Nicht weniger als die Entdeckung der Werke selbst, die äußerst lohnend ist, erfreut außerdem die Bekanntschaft mit dem exzellenten Stuttgarter Cembalisten Siegfried Petrenz, der u. a. bei Kurt Thomas und Hans Rosbaud studierte und dessen zugleich akkurate, lebendige und sensible Darbietung sich durch hohes künstlerisches Profil auszeichnet. Abweichend von der Plattentasche, welche das Farbfoto eines historischen Cembalos schmückt (aus dem prächtigen Bildband von Emanuel Winternitz und Lilly Stunzi, siehe Heft 12/66, S. 854), spielt er zwar auf einem modernen Instrument der Firma Martin Sassmann, aber dieses klingt, sei es dank seiner eigenen, gekonnten Bauart, sei es dank der vorzüglichen Aufnahmetechnik, mit absoluter, wohltuender Natürlichkeit, und die Fertigung der beiden Platten ist ebenfalls tadellos. Angesichts des musikalischen Niveaus und der klangtechnischen Qualität dieser Produktion kann man nur wünschen, daß Interpret und Verlag sich nun auch der übrigen, im Repertoire immer noch fehlenden Klaviersammlungen Carl Philipp Emanuel Bachs annehmen mögen.

(11 r B Leak-Sandwich II) J.D.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Serenade Nr. 13 G-dur „Eine kleine Nachtmusik" KV 525; Divertimento D-dur KV 136; Adagio und Fuge c-moll KV 546

Tschechisches Kammerorchester, Dirigent Josef Vlach

Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 1220 12.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Das frühe Divertimento KV 136 spielen die Tschechen mit viel Charme und Frische, allerdings nicht ganz so flexibel wie die Moskauer, die – so anfechtbar ihr Mozartspiel auch im allgemeinen sein mag – im Falle dieses Stückes eine Glanzleistung bieten. Eindeutig überlegen ist diese Prager Einspielung jedoch der englischen unter Menuhin, die recht hemdsärmelig wirkt. Davon kann hier keine Rede sein. Vlach und seine vierundzwanzig Streicher musizieren schlank und federnd, mit außerordentlicher dynamischer Delikatesse. Man spürt die Freude an der Perfektion, die jedoch dem Musizierimpuls, nicht mechanistischem Drill entspringt.
Alles das läßt sich in gleichem Maße von der Wiedergabe der „Kleinen Nachtmusik" sagen. Wenn es überhaupt noch möglich ist, diesem vom Konsum hoffnungslos verschlissenen Werk zu begegnen, dann bietet diese Aufnahme den Weg dazu: ohne Drücker in der Romanze, ohne outrierte Rokoko-Liebenswürdigkeit, sehr klar und schlank in der melodischen Profilierung kommt das Stück heraus.
Leider treffen alle diese Tugenden nicht auf die Darstellung des KV 546 zu. Die Frage, ob Mozart die Instrumentierung der ursprünglich für zwei Klaviere komponierten Fuge c-moll chorisch gemeint hat oder ob er dabei nur das Streichquartett im Auge hatte, sei offengelassen. Sicherlich fordert das gespannte Pathos des erst der Bearbeitung vorangestellten Adagios zu chorischer Fülle geradezu heraus. Um so gefährlicher wird diese Fülle aber der Fuge, wie diese Aufnahme zeigt. Die Unterstimmen werden viel zu dick geführt, vor allem die Kontrabässe hätten weit behutsamer eingesetzt werden müssen. Von der kunstvollen Polyphonie, der vielleicht kunstvollsten, die Mozart im strengen Satz geschrieben hat, ist kaum noch etwas zu hören, weil alles in einem baßlastigen Klangbrei untergeht.
Das Klangbild der Supraphon-Aufnahmen ist nicht ganz ausgeglichen. Die Violinen klingen ein wenig spitz, die mittleren Frequenzen erscheinen gegenüber dem Baß etwas zurückgenommen. Makellos ist die Fertigung der Platte.

(3 b M Heco B 230/8) A.B.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Oktett für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte in Es-dur, op. 103; · Marsch für zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte in B-dur · Rondino für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte in Es-dur, op. posth. · Sextett für zwei Hörner, zwei Violinen, Viola und Violoncello in Es-dur, op. 81 b

Mitglieder des Melos-Ensembles London: Peter Graham und Sarah Barrington, Oboe; Gervase de Peyer und Keith Puddy, Klarinette; Neill Sanders und James Buck, Horn; William Waterhouse und Edgar Williams, Fagott; Emanuel Hurwitz und Ivor McMahon, Violine; Cecil Aronowitz, Viola; Terence Weil, Violoncello; Leitung Gervase de Peyer

Electrola 1 C 063-02 123 21.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Nachlese des Beethoven-Jahres? Vor kurzem kamen mir die meisten dieser Werke mit den Leipziger Bläsern (auf Ariola-Euro 80 354 LK, vgl. Heft 5/71, S. 387) auf den Plattenteller und gefielen wegen ihrer etwas akademischen Bravheit nicht sonderlich, wenn man sie Jack Brymers Londoner Bläsersolisten (auf Decca SXL 6170, vgl Heft 11/68, S. 853) gegenüberstellte. Die wesentlichen Werke – nämlich das bezaubernde Oktett op. 103 und das gefühlvolle Rondino – erscheinen hier mit einer anderen Londoner Mannschaft, mit Mitgliedern des Melos-Ensembles unter Gervase de Peyers Leitung in einer Neuaufnahme, die nahe an die der Londoner Decca-Kollegen heranreicht; aber bei aller Verve, aller Frische, aller Unbekümmertheit – und damit ist sie den Leipzigern schon erheblich voraus – beeindruckt sie doch nicht so stark wie der „gebremste Elan", das beherrschte Ungestüm, das mit prallem Leben gefüllte Spiel der Mannen Brymers, denen bei gleich guter Aufnahmequalität (wenn auch mit etwas mehr Bandrauschen) ein hellerer, vor allem in den Oberstimmen betörenderer Klang gelingt, denen aber auch die langsameren Passagen etwas beseelter, geheimnisvoller, schwärmerischer geraten, und zwar in allen drei reinen Bläserstücken. Das vierte Werk der Neuaufnahme, das Sextett op. 81 b, ist kein reines Bläseropus, eher ein Duo für Horn mit Streichquartettbegleitung, von musikalisch, wenn auch vielleicht nicht interpretatorisch geringerem Anspruch und mit aufnahmetechnisch etwas stark profilierten Hörnern, gegen die sich durchzusetzen die Streicher Mühe haben. Das Stück bietet bei aller Frische und Fröhlichkeit nicht genug Eigengewicht, um diese Platte der Decca-Konkurrenz überlegen zu machen; deshalb bleiben Brymers Solisten unge-

schlagen, wenn ihnen ihre Londoner Kollegen auch auf dem Fuße folgen, die Leipziger hinter sich lassend...

(6 SME q A Hilton Sorrento II A) D.St.

Johann Nepomuk Hummel (1778–1837)

Trio für Klavier, Violoncello und Flöte in A-dur, op. 78 · Carl Maria von Weber (1786–1826): Trio für Klavier, Flöte und Violoncello in g-moll, op. 63 · Joseph Haydn (1732–1809): Trio für Klavier, Flöte und Violoncello Nr. 30 in D-dur, Hob. XV: 16

Konrad Richter, Klavier; Karlheinz Zöller, Flöte; Wolfgang Boettcher, Violoncello

DGG 2530 105 25.– DM

Interpretation: 9
Repertoirewert: 8
Aufnahme-, Klangqualität: 10
Oberfläche: 10

Anspruchsvolle Salonmusik der vorletzten Jahrhundertwende, hier mit drei Stücken seltener Trioliteratur: nicht mit Violine, sondern mit Flöte in der Oberstimme. Leichtgewichtig, doch wohlgesetzt, mit einem – neben dem Klavierpart – besonders melodisch ausgestalteten Cellopart Hummels Werk: ein gesangliches Einleitungsadagio, dann sieben meisterhafte Variationen über das heute wieder bekannte russische Minka-Thema, in denen alle drei Solisten brillieren können; virtuos im hier besonders anspruchsvollen Klavierpart, hübsch in der Faktur, auf weite Strecken an Mozart sich anlehnend, von innerer Spannung im Zusammenklang Haydns Trio; romantisch ausgereift, voll Charme und Innerlichkeit, reich an melodischen Gedanken – vor allem im elegischen 1. Satz und im 3. Satz „Schäfers Klage" – Webers letztes Kammermusikwerk, eines seiner besten Stücke und der frühromantischen Kammerliteratur überhaupt. Das alles räumlich ausgewogen und klanglich exzellentem Gewand (wodurch die einzige Konkurrenzaufnahme – Webers Trio auf Elec SMC 80 906, vgl. Heft 4/67, S. 264 – leicht aus dem Feld geschlagen wird) von Karlheinz Zöller und Wolfgang Boettcher – dem 1. Flötisten und dem 1. Cellisten der Berliner Philharmoniker – und dem mir unbekannten brillanten Pianisten Konrad Richter im Virtuosen, Feurigen wie im Verspielten und Verträumten ebenso exzellent dargebotenen – was läßt sich noch wünschen? Eines vielleicht: mehr davon – sonst bleibt man beglückt wunschlos...

(6 SME q A Superex-St-Pro) D.St.

Rudolph, Erzherzog von Österreich (1788—1831)

Sonate für Pianoforte und Klarinette A-dur · Serenade für Klarinette, Bratsche, Fagott und Gitarre B-dur

Consortium Classicum: Dieter Klöcker, Klarinette; Jürgen Kußmaul, Bratsche; Karl Otto Hartmann, Fagott; Werner Genuit, Hammerflügel; Rolf Hock, Gitarre

MPS-Records MPS 13 010 21.– DM

Interpretation: 8
Repertoirewert: 7
Aufnahme-, Klangqualität: 9
Oberfläche: 10

Das Consortium Classicum scheint sich entschieden für die Musik fürstlicher Komponisten einzusetzen: auf je einer Schwann- und einer Electrola-Platte, die im Heft 7/67, S. 501, bzw. im Heft 3/70, S. 195, rezensiert wurden, hat es bereits mit einem Klavierquartett und einem Oktett des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen sowie mit einem Trio des Beethoven-Freundes und -Mäzens Erzherzogs Rudolph von Österreich bekanntgemacht, dem die vorliegende Neuerscheinung nun ganz gewidmet ist und dessen besondere Vorliebe neben dem Klavier anscheinend der Klarinette galt. Wie im Falle des eben erwähnten Trios, so haben wir es in den diesmal eingespielten Werken mit vortrefflich disponierten Schöpfungen frühromantischer Prägung zu tun, die bei ihrem Verfasser einen ausgesprochenen Sinn für eingängige Melodik und delikate Klangfarbe erkennen lassen und dabei oft an Beethoven selbst (der ihm ja ab 1803/04 zuerst Klavier-, später auch Kompositionsunterricht erteilte), aber auch an Hummel, Schubert und Weber erinnern. Von besonderem Reiz ist die Instrumentenkombination in der problemlosen und nur auf gesellige Unterhaltung zielenden Serenade. Die anspruchsvollere Sonate ihrerseits zeigt ein kompositorisches Können, welches weit über die Fähigkeiten eines einfachen Dilettanten hinausgeht und manchem Berufsmusiker sogar Ehre machen würde. Daß die obengenannten Solisten diese Musik nicht nur als eine Pflichtaufgabe, sondern auch und vor allem als eine Herzenssache ansehen, ist nicht zu überhören und macht ihre Interpretation sehr ansprechend und sympathisch. Die Aufnahme zeichnet sich durch viel Klarheit und Präsenz des Klangbildes aus. Pressung und Präsentation erfüllen ebenfalls hohe Ansprüche.

(11 v B Leak-Sandwich II) J.D.

Antonín Dvořák (1841–1904)

Violoncellokonzert h-moll

Josef Chuchro, Tschechische Philharmonie, Dirigent Jiři Waldhans

Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 1601 12.— DM

Prager Serie 1

Interpretation: 7
Repertoirewert: 1
Aufnahme-, Klangqualität: 8
Oberfläche: 9

Das Bärenreiter-Musicaphon-Schallplattenprogramm zeichnete sich bisher nicht durch sonderlich originelle Editionen aus; wurden die ausgefahrensten klassisch-romantischen Wege auch vermieden, so hatten die Schwerpunkte Kleinmeister-Barock und „gemäßigte" Moderne doch um so mehr einen Touch von Langeweile, der ähnlich den Mund wässern mochte wie etwa die künstlerischen Lockungen eines Diakonissenstiftes. Die neue „Prager Serie", zunächst mit vier Platten präsentiert, verläßt den pietistisch-jugendmusikalischen Assoziationsraum, um desto sicherer in die gutbürgerliche Wohnstube zu marschieren. Verträumte Blicke auf Kleinseite und Hradschin, aus Perspektiven zudem, die ausnahmslos das Alte und Schöne ins Blickfeld rücken, wecken sehnsüchtige Erinnerungen an Vergangenheitsbilder, womöglich an Veit Harlans „Goldene Stadt". So verdienstvoll die deutsche Präsentation tschechischer Qualitätseinspielungen auch ist, so sehr möchte man doch im Falle der Fortsetzung der Reihe wünschen, daß es nicht bei allbekannten Dutzendprogrammen bleibt.

Die Tatsache, ein Werk wie Dvořáks Violoncellokonzert h-moll rezensieren zu müssen, beleuchtet die Diskrepanz zwischen dem engagierten, sein Lebtag gegen Stumpfsinn und Wiederholung des Immergleichen ankämpfenden Musikkritiker und dem Konsumenten besonders drastisch. Hier fällt die ohnedies fragwürdige „Vermittlungsfunktion" des Kritikers vollends in sich zusammen. Denn die „schönen Stellen", um derentwillen solche Stücke immer wieder gehört werden, sind eben jene Futterplätze des verstümmelten Hörbewußtseins, das an Musik nur den Schein wahrnimmt, Trostpflaster für trübe, nachdenkliche Stunden braucht oder vermeintlich noble Ausschmückungen der Freizeitöde. Stücken, die vom Betrieb derart abgewetzt sind, hilft auch eine angeblich auf „Strukturen" sich besinnende Interpretation nur wenig; erstens ist der Geist der Sonntagnachmittagskaffeemusik hier ohnedies schön mit einkomponiert, schlürfendes Behagen intendiert; zweitens können Musiken, die aufgrund ihrer Abnutzung jedem geläufig sind, nicht mehr aufs neue eine Frische gewinnen, die ihre gesamte „Tradition" vergessen machen würde.

Die Interessen der Rezensenten und die der Käufer klaffen also auseinander. Daß der Rezensent beim Solisten Josef Chuchro einen kultivierten, etwas engen, fast vorsichtig angesetzten Ton als angenehm registriert, kümmert den Konsumenten, der vermutlich stärkeres Ausspielen und Hineinknien in „schöne Stellen" bevorzugen würde, wenig. In jedem Fall hat er seine Freude an einem Stück, bei dem Elan zählt, auch wo es sich in Nuancen ergeht. Der Orchesterpart klingt genügend kräftig und plastisch, wenn auch gelegentlich in den Kontrasten etwas eingeebnet. H.K.J.

Peter Tschaikowsky (1840–1893)

Serenade für Streichorchester C-dur; Andante cantabile aus dem Streichquartett Nr. 1 D-dur; Chant sans paroles op. 2,3

Tschechisches Kammerorchester

Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 1602 12.— DM

Prager Serie 2

Interpretation: 8
Repertoirewert: 1
Aufnahme-, Klangqualität: 8
Oberfläche: 9

Eine richtige Herzwärmer-Platte, gänzlich auf Leckerbissen-Rezeption zugeschnitten, sozusagen ein Helmut-Zacharias-Fortsetzungskurs. Beim Füllen der Plattenseite gab es wohl Schwierigkeiten; so wurde die bequem auf einer Plattenseite unterzubringende Streicherserenade noch auf die zweite hinübergezogen und das dann ergänzt mit einem Streichquartett-Satz und einer „Lied-ohne-Worte"-Bearbeitung (mit Harfe), zwei Zugabe-Stücken. Das Ganze ist, wie es sich gehört, mit viel Hall versehen, auf daß es opulent und rauschend klinge. Da ist Tschaikowsky ganz bei sich und vor allem bei seinem Publikum. Natürlich besteht das Tschechische Kammerorchester aus vorzüglichen Musikern, die Stimmführungs-Feinheiten mit Gusto wiedergeben, dynamische Schattierungen raffiniert treffen, nicht auf pauschale Wirkungen angewiesen sind. So wird die abgeschmackte Zusammenstellung durch Interpretation ein wenig geadelt, wenn auch nicht über den Rahmen hinaus, den pietätvoll-konservative Streicherkultur sich bei dieser Gelegenheit steckte. H.K.J.

Béla Bartók (1881—1945)

Sonatina für 16 Blasinstrumente in F-dur (1943) · Suite für 13 Blasinstrumente in B-dur, op. 4

Gervase de Peyer und das Bläserensemble des London Symphony Orchestra

Electrola 1 C 063-02 078 21.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Von den Werken für Bläserensemble von Richard Strauss kannte ich bislang keines; zwar gibt es in den USA (auf Merc 90 173) eine Stereo-Aufnahme der Serenade für 13 Bläser, op. 7, und in England (auf Pye GSGC 14 040) eine Stereo-Aufnahme der Suite op. 4, aber ich konnte dieser Platten nie habhaft werden. Deskalb kam die vorliegende Electrola-Neuaufnahme wie eine Offenbarung, der Werke selbst und der unerhört meisterlichen Interpretation wegen.

Man sollte die B-Seite mit dem frühen Werk, der Suite op. 4 aus dem Jahre 1884, zuerst hören, ein Stück, in dem der Umfang und die Beweglichkeit der Bläser bereits erstaunlich souverän ausgenutzt ist und mit dem sich der Sprung vom stark gebundenen Stil der Frühwerke zu einer motivisch, harmonisch und rhythmisch ungleich freieren Diktion als eine der entscheidendsten Entwicklungen des jungen Strauss dokumentiert, wie der ausgezeichnete Hüllentext erläutert, der in profunder Kenntnis der Materie die näheren Umstände und Hintergründe, den Inhalt und die Bedeutung dieses aussagestarken Frühwerks mit großer Eindringlichkeit schildert. – Der Kontrast zum Spätwerk der A-Seite der sechzig Jahre später aufgeführten Sonatine verdeutlicht dann um so stärker die völlig andere Welt eines in einer freigewählten Isolierung einer selbstgeschaffenen verklärten Sphäre sich wiederfindenden, die Resignation herber Enttäuschung verarbeitenden altersverklärten Geistes, der mit unveränderter Meisterschaft aus einem reichen Fundus an musikalischer und menschlicher Erfahrung, an kompositorischem Geschick und an glückhaften Erlebnissen eine irgendwie jenseitig anmutende, dennoch völlig lebensbezogene Tonsprache findet, die sich – vor allem in dem unerhört farbigen Klangreichtum vieler Bläser – bewegend artikuliert.

Was Gervase de Peyer – seit langem spiritis rector und treibende Kraft des Londoner Melos Ensembles – mit seinem vor zwei Jahren gegründeten Bläserensembles der Londoner Symphoniker, deren ersten Klarinettist er lange Zeit war, an Tonschattierungen, delikaten Nuancen farbigster Instrumentierung, an vehementen Ausbrüchen und stürmischer Diktion im Frühwerk, an verinnerlichter, verträumter, aber zuversichtlicher Aussage im Spätwerk zu realisieren versteht, verdient hohe Bewunderung. Klangbild und Aufnahme sind ebenso exzellent geraten. So ist dies eine ergreifende, die Richard-Strauss-Diskographie mit zwei für das Verständnis seiner Entwicklung und seiner sich wandelnden Tonsprache wegen des hier gleichartigen Mediums eines stark besetzten Bläserensembles wichtigen Werken wertvoll ergänzende Aufnahme von hohem Rang und Wert.

(6 SME q A Hilton Sorrento II A) D.St.

Béla Bartók (1881—1945)

2. Violinkonzert

André Gertler, Violine

Tschechische Philharmonie, Dirigent Karel Ancerl

Bärenreiter-Musicaphon BM 30 SL 1604 12.— DM

Prager Serie 4

Interpretation:	8
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Seine doch schon erkleckliche Beliebtheit verdankt Bartóks späteres Violinkonzert offensichtlich dem Ineinandergreifen von volkstümlich-eingängiger Melodik und rhythmusbetonter Virtuosität; beides verbindet sich allerdings nicht so nahtlos, wie es bei den verschiedenen Ingredienzen etwa des Bergschen Violinkonzerts der Fall ist. So markiert Bartóks Violinkonzert einen Punkt kompositorischer Entwicklung, da angesichts des scheinbar unüberbrückbaren Gegensatzes zwischen avanciertem Komponieren und gängigem Musikbetrieb eine Haltung partieller Anpassung geraten schien, um Rezeptionsschwierigkeiten wenigstens zu mildern. Man wird dieser Maßnahme Bartóks die künstlerische und menschliche Integrität nicht absprechen können. Dennoch bleibt ein fataler Beigeschmack, der von der ganz unverblümten Zerrissenheit und Ungleichwertigkeit der Partitur Nahrung erhält. Schwungvolle, glättende Wiedergabe tut hier ihrerseits ein übriges, um diesen Sachverhalt zu verschleiern und das Werk bruchlos der nachromantischen Virtuosenliteratur einzuverleiben. Das schafft auch André Gertler, der mit großer Gestik über manches Detail hinwegmusiziert und sich auch in der Dynamik nicht übertrieben pingelig an Bartóks Vorschriften hält. Immerhin vertritt er rein technisch einen hohen Standard, und wenn auch das Klangbild eher auf geigerische Schönklangentfaltung im hergebrachten Sinne hindeutet, werden doch beträchtliche Differenzierungen innerhalb dieses Modus erreicht. Die Temporelationen stimmen mit den Partiturangaben recht genau überein, wenigstens genauer, als das bei vielen anderen Interpreten der Fall ist. An Karel Ancerls Orchesterbegleitung könnte man sich noch mehr freuen, wenn sie nicht so als isolierter Background zum in den Vordergrund gestemmten Solistenpart aufgenommen worden wäre.

H.K.J.

Englische Blockflötensonaten

William Topham: Sonate in c-moll · William Croft: Sonate in G-dur · Henry Eccles: Sonate in F-dur · Robert Valentine: Sonate in B-dur · William Williams: Sonate in d-moll · Daniel Purcell: Sonate in F-dur · Andrew Parcham: Sonate in G-dur

Ferdinand Conrad, Blockflöte; Hugo Ruf, Cembalo; Johannes Koch und Gunhild Münch-Holland, Viola da gamba

Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 1906 16.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Dunkel sind die Wege, die zur Bezifferung von Platten führen: Jacques Delalande besprach schon in Heft 11/68, S. 864 drei Parallelplatten mit denselben Interpreten, damals waren es die Nummern 1905 (Loeillet-Sonaten), 1908 (italienische Sonaten) und 1909 (französische Sonaten); jetzt, drei Jahre später, erscheint als Nr. 1906 dieser Reihe eine Platte mit englischen Sonaten... Für den Freund alter Blockflötenliteratur gibt es vornehmlich drei Quellen deutscher Plattenfirmen: die Decca-Serie Das Alte Werk mit Frans Brüggen, die DGG-Archiv-Serie mit Hans-Martin Linde – beide meist mit alten Originalinstrumenten – und dann Bärenreiter mit Ferdinand Conrad, der moderne Instrumente spielt; alle drei Reihen offerieren wertvolle Blockflötenwerke in souveräner Manier, wenn auch Conrad und Linde bei höchster Virtuosität strenger und gemessener erscheinen als der blutvolle Brüggen, was oft bei denselben Stücken interessante Gegenüberstellungen ermöglicht. Die vorliegende Anthologie englischer Barockmeister mit durchweg unbekannten Namen und Stücken – sämtlich von Hugo Ruf, dem Cembalisten der Aufnahme, herausgegeben und mit genauem Fundort der Literatur zitiert –, die im Hüllentext sachkundig erläutert werden, öffnet einen aufschlußreichen Einblick in das musikalische Salongeschehen zwischen Purcell und Händel und offenbart dabei ein hohes Niveau von Kammer- und Ensemblemusikkunst jener Zeit. Äußerst kunstvoller Continuosatz, angenehm deutliche Gambenunterstützung – zwei Spieler teilen sich die Aufgabe –, höchste Kunstfertigkeit des Flötisten: also eine exzellente Darstellung in präsenter, durchsichtiger und räumlich einwandfreier Stereoklangwirkung machen diese Platte zu einem Genuß.

(6 SME q A Hilton Sorrento II A) D.St.

Jean-Pierre Rampal, Flöte / Pierre Pierlot, Oboe

1) François Devienne (1706–1803): Konzert für Flöte und Orchester Nr. 5 in G-dur / Konzert für Flöte und Orchester Nr. 7 in e-moll / Konzert für Flöte und Orchester Nr. 8 in G-dur

Jean-Pierre Rampal, Flöte; Kammerorchester Jean-François Paillard unter dessen Leitung

Electrola-Erato 1 C 063-28 267 21.– DM

2) Arcangelo Corelli (1653–1713): Concerto für Oboe und Streicher in F-dur · Giovanni Platti (ca. 1690–1763): Concerto für Flöte und Streicher in G-dur · Giuseppe Tartini (1692–1770): Concerto für Flöte und Streicher in F-dur · Benedetto Marcello (1686 bis 1739): Concerto für Oboe und Streicher in c-moll

Jean-Pierre Rampal, Flöte; Pierre Pierlot, Oboe · I Solisti Veneti, Leitung Claudio Scimone

Electrola-Erato 1 C 063-28 262 21.– DM

3) Johann Sebastian Bach (1685–1750): Brandenburgisches Konzert Nr. 5 in D-dur, BWV 1050 / Konzert für Flöte, Violine, Cembalo und Streicher in a-moll, BWV 1044: „Tripelkonzert"

Jean-Pierre Rampal, Flöte: Josef Suk, Violine; Zuzana Ruzickova, Cembalo · Die Prager Solisten, Leitung Eduard Fischer

Electrola-Erato 1 C 063-28 261 21.– DM

4) Antonio Vivaldi (ca. 1678–1741): Werke für Flöte und Orchester - Konzerte op. 10: Nr. 1 „La Tempesta di Mare", PV 261 /

Nr. 2 „La Notte", PV 342 / Nr. 3 „Il Gardellino", PV 155 / Nr. 4, PV 104 / Nr. 5, PV 262 / Nr. 6, PV 105 · Konzerte für Flöte, Streicher und Basso continuo: in D-dur, PV 205, in a-moll, PV 80, in G-dur, PV 118, in G-dur, PV 140, in c-moll, PV 440, in D-dur, PV 203 · Konzert für zwei Flöten, Streicher und Basso continuo in C-dur, PV 76 / Concerto für Flöte, 2 Violinen und Basso continuo in a-moll, PV 77 / Konzertfragmente für Flöte, Streicher und Basso continuo: in C-dur, PV 141, in e-moll, PV 139, in e-moll, PV 142 / Konzerte für Piccolo-Flöte, Streicher und Basso continuo: in C-dur, PV 79; in C-dur, PV 78

Jean-Pierre Rampal und Joseph Rampal, Flöte · I Solisti Veneti, Leitung Claudio Scimone

Electrola-Erato 1 C 183-29 222/24
Sonderpreis: 39.– DM

Platte	1)	2)	3)	4)
Interpretation:	10	10	8	10
Repertoirewert:	9	8	7	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9	9	9	10
Oberfläche:	10	10	10	10

Zur Herbstproduktion der französischen Erato gehört eine ganze Reihe von Rampal-Neuaufnahmen, von denen die meisten bei uns in eigenen Überspielungen und Pressungen von Electrola übernommen wurden. Fast überflüssig zu sagen, daß sich der große Franzose dabei ohne Ausnahme in gewohnter höchster Meisterschaft präsentiert, so daß man sich auf einige Bemerkungen zu den Werken beschränken kann.

Devienne, Zeitgenosse Mozarts, war ein bekannter Flöten- und Fagottvirtuose, der auch eine Flötenschule schrieb; er lebte und komponierte als einer der brillantesten Vertreter der französischen Frühklassik im Stil seiner Zeit und schrieb neben weniger erfolgreichen sinfonischen und Bühnenwerken eine große Zahl erheblich geglückterer Kammermusik und auch zahlreiche Solokonzerte, von denen diejenigen für die von ihm besonders geliebte Flöte eine wahre Fundgrube für den Musik-Gourmet darstellen. Die hier vorgestellten, vor allem in den langsamen Sätzen von schmeichelhafter Melodik und Empfindsamkeit eindrucksvollen Flötenkonzerte lassen sich mit Mozarts gleichartigen Werken vergleichen, wenn sie sich auch nicht im gleichen Maße einheitlich dialogisch und genialisch einfach, dafür mit eigenem Reiz um etliches virtuoser, glanzvoller und kapriziöser darstellen. Paillards Musiker und Rampals Goldflöte sind in ihrem Element: es jubiliert, perlt und trillert, singt, schmachtet und seufzt, daß es eine wahre Pracht ist. Diese Platte, die uns einen bisher recht vernachlässigten Komponisten in glänzendem Gewande zeigt, ist eine dankbar begrüßte Bereicherung des Repertoires, und dies nicht nur für Freunde des Flötenspiels. Die Höhen sind der Technik im Klangbild etwas scharf geraten, so daß der Regler helfen muß, das Tonspektrum rund zu machen; sonst läßt sich nichts bemängeln.

Die zweite hier besprochene Platte vereint zwei Interpreten-Freunde und vier zeitgenössische Landsleute: „Flöten-Rampal" und „Oboen-Pierlot" spielen je zwei italienische Barockkonzerte, von denen bei uns nur das Marcello-Konzert schon existiert. Der ungenannte Hüllentexter nennt das Tartini-Konzert „eine galante Spielmusik von Vivaldis Gunst und Pergolesis Gnaden", und so lassen sich alle vier Werke kennzeichnen. Partner der beiden Solisten sind hier die Solisti Veneti unter Claudio Scimone, ein junges Kammerensembe, das mit Rampal und Pierlot schon früher zusammenarbeitete und so glänzende Aufnahmen produzierte wie etwa die (in Heft 3/70, S. 188, besprochene) Vivaldi-Platte. Die hier vorgestellten vier Werke sind von gleicher Brillanz, bei durchweg gediegener Faktur von virtuoser Bravour, von den Solisten bravourös interpretiert und mit einer makellosen Aufnahmetechnik (nur bei Pierlot hört man gelegentlich ein paar Klappengeräusche) in echtem Raumklang in die Rillen gebannt – eine in jeder Hinsicht meister- und musterhafte Darstellung. (Rampal äußerte vor kurzem, er plane mit Pierlot eine Neuaufnahme der Sinfonia Concertante von Domenico Cimarosa, von der die beiden Freunde vor vielen Jahren für DiscFrançais eine heute noch auf der belgischen Alpha-Marke erhältliche Aufnahme fertigten, die schon des Kontrastes der beiden Solostimmen wegen den Versionen für zwei Flöten überlegen war.)

An Aufnahmen der beiden in der Besetzung gleichen, sonst aber recht verschiedenen Bach-Konzerte BWV 1044 und 1050 fehlt es im Katalog zwar nicht (der instruktive Hüllentext erklärt übrigens die unterschiedliche Publikumsgunst, die zu Unrecht das Tripelkonzert weniger goutiert als das 5. Brandenburgische, mit knappen und treffenden Worten), doch hat diese Neueinspielung wegen eines hervorragenden Klangbildes der exzellent gelungenen Aufnahme und wegen der großartigen Darstellung durch die drei illustren Solisten eigenes Gewicht: Der in beiden Werken besonders prominente und aufnahmetechnisch überall deutlich profilierte Cembalopart ist Zuzana Ruzickova anvertraut, die ihn klar und brillant gestaltet; Rampals Flöte und Josef Suks Violine fügen sich harmonisch ein – die beiden Mittelsätze sind Musterbeispiele kongenialen intimen kammermusikalischen Zusammenwirkens, wie derart beseelt und aufs Werkganze und nicht auf den eigenen Anteil daran ausgerichtet es großen Künstlern zuweilen gelingt. Das akkurate Orchester, das in gelegentlichen Aufnahmen auch bei uns zu hören ist, bildet den adäquaten Hintergrund für eine spürbar engagierte, dabei sich aber dem Werk diszipliniert unterordnende Interpretation, deren Solisten spüren lassen, daß sie oft und erfolgreich miteinander musizieren. Frau Rizickova zuletzt mit Rampal bei deutschen Bach-Festen in diesem Jahr.

Vivaldi hat zwanzig reine Flötenkonzerte geschrieben, die bis auf das Flautino-Konzert PV 83 alle in einer Drei-Platten-Kassette der Herbstproduktion Erato-Electrola enthalten sind: mit Rampal als Solisten wurden eingespielt: die sechs Konzerte des op. 10 (PV 261, 342, 155, 104, 262 und 105), sechs weitere „normale" Konzerte (PV 205, 80, 118, 140, 440 und 203), zwei (von dreien) für Piccoloflöte (PV 78, 79), eines (PV 76) für zwei Flöten und Orchester, eines (PV 77) ohne Orchester für Flöte, zwei Violinen und Continuo und drei Konzertfragmente (PV 141, 139 und 142). Leider haben die Electrola-Herausgeber bei der dritten Platte das Fragment PV 142 versehentlich als 3. Satz dem vorangehenden zweisätzigen Fragment PV 139 zugeordnet und so ein Stück unter den Tisch fallen lassen, was der Bielefelder Katalog gleich fehlerhaft übernahm (der übrigens in der Kopfleiste der Werkangaben einen Hinweis darauf geben sollte, daß die an anderer Stelle genannten 6 Konzerte des op. 10 hier ebenfalls enthalten sind, und der den Druckfehler bei der Namensangabe des Rampal-Vaters berichtigen sollte). – Rampals Interpretation im vollendeten Zusammenspiel mit Scimones Venetianern ist schlicht als superb zu bezeichnen. Die zwölf Konzerte der ersten beiden Platten hat er früher schon – die Stücke des op. 10 schon mehrfach – eingespielt; der Vergleich zeigt, daß die darstellerische Meisterschaft ihr Niveau nicht verlassen hat, ja daß dem hinreißenden Ungestüm früherer Jahre eine gleich hinreißende Perfektion in der bewußteren Gestaltung der Materie gefolgt ist, die immer wieder Begeisterung und Bewunderung weckt. Die dritte Platte der Kassette vereinigt einige Originalitäten: da findet sich ein Konzert für zwei Flöten, dessen zweiter Part von Rampals Vater Joseph gleichermaßen vollendet bestritten wird, dem Mann, dem Jean-Pierre seine Flötenliebe und -ausbildung verdankt und der selbst illustre Lehrmeister hatte; dann folgt ein Konzert für drei Soloinstrumente mit Cembalo-Continuo, in seiner Konzeption ein glänzendes Beispiel der Fähigkeiten des unerschöpflichen Italieners, mit sparsamen Mitteln fast symphonische Klangfülle zu erreichen; neben den beiden Piccolokonzerten, in denen sich Rampal auch als Meister dieses schweren Instruments erweist, stehen dann drei Fragmente, die ihrer Virtuosität und Brillanz wegen zu Recht aufgenommen wurden. Was frühere Einspielungen schon zeigten (die beiden Stücke aus op. 10 auf der Platte Erato-Elec C 065-28 245 [vgl. Heft 3/70, S. 188] sind nicht identisch mit den gleichen Stücken dieser Aufnahme), beweist sich hier erneut: die Vivaldi-Darstellung des zwölfköpfigen Venetianer-Ensembles ist in allen Linien so klar, so filigranartig deutlich (das Continuo-Cembalo meisterlich gesetzt und überall erkennbar), daß man sich keinen kongenialeren Partner für Rampals überwältigende virtuose, technisch unfehlbare, musikalisch makellose, interpretatorisch faszinierende Interpretation denken könnte. Wer widerlegen will, daß der „Prete Rosso" keinesfalls sechshundertmal dasselbe Konzert geschrieben hat und wer dazu die Quintessenz des Flötenspiels in all seinen Möglichkeiten kennenlernen will, dem bietet sich diese in jeder Hinsicht vollendet gelungene Kassette als das ideale Demonstrationsmaterial an.

(6 SME q A Superex-St-Pro) D.St.

Klaviermusik

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Drei „Kurfürsten-Sonaten" WoO 47 Nr. 1–3; Sonatinen G-dur und F-dur

Klaus Bässler, Klavier

Eurodisc 80 332 LK 16.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	—
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Eine Gesamtaufnahme des Beethovenschen Oeuvres, wie sie aus der DDR über Ariola zu uns kommt, würde sich eines

quasi totalitären Genusses entledigen, böte sie nicht auch Apokryphes an. Das gilt weniger für die Bonner „Kurfürsten-Sonaten", am wenigsten für die mittlere in f-moll, als für die nachgelassenen Sonatinen (von wem nachgelassen?), in denen sich hämische Freude des Konsumenten über die Zweitklassigkeit eines Genies äußern kann (sofern sichergestellt würde, daß die Werke von Beethoven stammen). Ein Total also steht zwischen Totalitärem und Integralem: Beethovens Nachleben sollte das recht sein, denn der Versuch der DDR-Musikologen – zumal im Beethoven-Jahr 1970 –, des Meisters Werk als die Selbstäußerung des revolutionären Subjekts (gemeint ist die Arbeiterklasse) hinzustellen, erleichtert sich, nachdem anderthalb Jahrhunderte der Wirkunsgeschichte unterdrückt sind, auch dadurch, daß der Meister Werke hinterlassen hat, die der Werktätige im Notfall selbst auf dem vergesellschafteten Haus-Klavier spielen kann. Verunglimpfung eines Heros? Wohl kaum. Eher ist diese Edition zu verstehen als ein Rütteln am Sockel des Opus-Denkmals, das nicht zuletzt auch dem dreizehnjährigen Komponisten zugute kommt. Für den, der die Appassionata nur noch als Abfolge von Geräuschen vernimmt, lassen diese drei Bonner Sonaten das Herz höher schlagen: auch ein Beethoven unterlag jenem Strukturzusammenhang der Evolution von Vergangenem zu Gegenwärtigem, der sich der Mutations-Utopie widersetzt, daß ein Flügelschlag (das auch wörtlich) genüge, um Äonen hinter uns zu bringen. – Akkurates Klavierspiel, gute Plattentechnik.

(2 v U Heco P 4000) U.Sch.

Franz Schubert (1797–1828)

Drei Klavierstücke D. 946; Klavierstück A-dur D. 604; Allegretto c-moll D. 900; Hüttenbrenner-Variationen D. 576

Wilhelm Kempff, Klavier

DGG 2530 090 25.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	7

Kempffs Beschäftigung mit Schubert beschränkt sich nicht auf die Sonaten, sondern wendet sich erfreulicherweise – nachdem die beiden Impromptus-Sammlungen schon länger vorliegen – auch auf Entlegeneres. Kernstück der Platte sind die drei nachgelassenen Klavierstücke oder Impromptus mit der Deutsch-Nummer 946: höchstkarätiger Spät-Schubert. Karl Schumann weist in seinem Einführungstext rechtens darauf hin, daß die Introversion der späten Werke Schuberts eigentlich modern sei; sie ist „modern" nicht nur in bezug darauf, daß Schubert in diesen Klavierstücken dem formalen Kanon des Sonatengesetzes entsagt, sondern auch darin, daß sie als Rückzug des Individuums vor desolat restaurativen historischen Momenten erscheint. Was sich solcherweise als eine frühe Art von Subkultur gegenüber der offiziellen Verramschung des Romantischen ausmacht, wird indes von Kempff wieder auf ein Ideal der jederzeitigen Kommunizierbarkeit zurückgebogen: die Brechungen, Pausen und Widerhaken der Musik kommen bei ihm mit schöner Regelmäßigkeit vor – das heißt: an den falschen Stellen (man höre dagegen etwa Brendel oder Schuchter). Wohl spürt man auch in Kempffs Interpretation – der Sog des Komponierten ist halt so stark – etwas von der Dramaturgie der Verweigerung: aber gerade Kempffs rhapsodischer Stil widersetzt sich dieser Musik, ordnet sie in ein ornamentales Bezugssystem von „schönen Stellen" ein. Das gleiche gilt auch für das Allegretto (das man mit Schnabel oder Richter hören muß, um Schubert zu erfahren), während die Variationen auf ein Thema Anselm Hüttenbrenners wohl mit Recht eine Art von Fremddetermination Schuberts nachvollziehen. – Der Klavierklang ist absolut natürlich, die Oberfläche der Platte wies – entgegen dem DGG-Brauch – einige Schäden auf.

(2 v U Heco P 4000) U.Sch.

Franz Liszt (1811–1886)

Ungarische Rhapsodien für Klavier, Nr. 2 15 a-moll · 17 d-moll

Csárdás obstiné

Alfred Brendel, Klavier

Electrola Vanguard C 053-92 175 16.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Brendels unbestreitbare Musikalität und technische Brillanz, denen man nirgendwo in dieser Aufnahme eine stilistische Entgleisung oder handgreifliche Verstöße gegen das Notenbild nachsagen kann, bewähren sich vor allem in jenen Abschnitten, in denen Liszt das folkloristische Melodiengut am stärksten stilisierte und durch ornamentales Figurenwerk seinen virtuosen Fertigkeiten wie auch dem Geschmack des Salons anpaßte. Der spezifischen Effekte entledigt sich Brendel mit geschliffener Noblesse. Wo aber in markanten Rhythmen oder in strettaartigen doppelten Oktavparallelen die volkstümliche Kraft sich ungebrochen entlädt, scheut er sich vor prägnanten Rubati, nivelliert er dynamische Kontraste, fehlt es den Akkorden an donnernder Wucht, bleibt Brendel eben im Rahmen einer kultivierten Klaviertechnik.
Das im übrigen makellose Klangbild wird ein wenig durch jaulende Verzerrungen getrübt.

(3 b M Heco P 4000) W.Sch.F.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Präludien und Fugen für Klavier op. 35

Annie d'Arco, Klavier

Erato/EMI C 063-282 08 21.– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Mendelssohn stellte das opus 35, das hiermit erstmalig komplett auf Platten vorliegt, über seine gesamten übrigen Klavierkompositionen. Dieses Urteil spiegelt jedoch mehr die uneingeschränkte Bewunderung für die Bachschen Vorbilder, als daß es unter musikhistorischem Aspekt den realen Stellenwert im eigenen Schaffen richtig einschätzt. Die zwischen 1827 und 1836 geschriebenen Präludien und Fugen geben Zeugnis für eine kompositorische Haltung, die alle Unbefangenheit der Jugendwerke verloren hat und ihr Heil in der Verknüpfung tradierter Formen mit der romantischen Ausdruckswelt sucht. Statt einer geglückten Synthese tritt jedoch ein offener Zwiespalt zutage. Uneinheitlichkeit ist auch das Spiel der Pianistin, aber nicht in dem Sinn, daß sie Brüchigkeit freilegt, sondern daß sie ohne innere Konsequenz zwischen konstruktiver Durchsichtigkeit, Beethovenschem Pathos und romantischem Farbsinn schwankt. Darüber hinaus hat sie keinen sonderlich ausgefeilten Anschlag, nimmt sie sich eine Reihe dynamischer und agogischer Freiheiten heraus und macht vom Pedal einen etwas zu starken Gebrauch. Allenfalls überzeugt ihr beherztes Engagement. Das ist aber auch der einzige Vorzug gegenüber Branka Musulin, die auf einer DGG-Platte neben anderen Werken von Mendelssohn auch die beiden ersten Stükke aus op. 35 eingespielt hat.
Daß die Aufnahme auch klangtechnisch nicht befriedigt, ist nicht zuletzt dem mäßigen Diskant des Instruments zuzuschreiben.

(3 b M Heco P 4000) W.Sch.F.

Maurice Ravel (1875–1937)

Valses nobles et sentimentales · Gaspard de la nuit

Abbey Simon, Klavier

turnabout TV-S 34 397

Interpretation:	7
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	7

Ravels Gaspard de la nuit (nach dem gleichnamigen Buch von Aloysius Bertrand aus dem Jahre 1836) müßte für uns eine Kristallisation romantischer Nachtschattengewächse auf dem Klavier sein; aber mit der Ausnahme von Robert Casadesus (zum Teil auch Gieseking) spielt man diese drei Stücke noch immer, wie sie Alfred Cortot einmal beschrieben hat: als höchste Beispiele instrumentaler Ingeniosität. Das heißt, leider nicht nur in bezug auf die Interpretation Abbey Simons: Interpreten nehmen sich Freiheiten (wie effektsteigernde Oktavierungen) heraus, um Ravel als einen Klangzauberer par excellence hinzustellen. Dabei geht Ravels Streben in Richtung auf eine „transzendente Virtuosität" notwendigerweise verloren, unterschlagen die Interpreten (wie Simon), daß mit Ravels Übersteigerungen der überkommenen Virtuosität (Liszt!) diese selbst in Frage gestellt wird. Die Folge ist, wiederum notwendigerweise, eine Art von munterem Geplapper in etüdenhaften Manier, das Ravel auf jenen Stand zurückzwingt, den er überwinden wollte. Gerechter verfährt Simon mit den Walzern, deren affirmativen Charakter gegenüber der Dur-Moll-Harmonik er durch überscharfe Akzentuierung der Dissonanzen herausstellt. Die Frage wäre nur, ob nicht ein Rubinstein letztlich im Recht ist, der die Stücke mit einem schlauen Ohr an die Orchesterfassung spielt, also die nach Art von La valse sich zu Tode reibende Walzerfolge als ein zum Teil recht sinistres Werk hinstellt. Der thematische Gegensatz von nobel und sentimental ist ja schließlich – logisch betrachtet – ein Paradox, das sich nur in einer interpretatorischen Progression auflösen läßt: in dem subversiven Unterlaufen des festen Wert- und Werkcharakters, den das Stück vorgibt. – Sehr guter Klavierklang, unruhige Oberfläche.

(2 p U Heco P 4000) U.Sch.

Kammermusik

Joseph Haydn (1732-1809)

Streichquartett Nr. 34 op. 20,4; Streichquartett Nr. 78 op. 76,4

Das Prager Quartett

Ariola-Supraphon 80 368 KK 16.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Wenn im Klappentext die Genialität von Haydns Quartett D-dur op. 20 Nr. 4 auf einen Geschmackswandel am Wiener Kaiserhof um 1770 bezogen wird, so wäre als Korrektiv dagegenzuhalten die immer noch nicht rezeptiv eingeholte Bemerkung von Pablo Casals, daß wir erst am Anfang einer tieferen Erkenntnis von Haydns Werk stehen. Die Tücke Haydns, auch seines D-dur-Quartetts, besteht nicht zuletzt darin, daß er der romantischen Interpretationsklammer von Wahnverfallenheit und dämonischem Schöpfungswillen keine Nahrung gibt, daß nicht einmal der erregende Variationssatz dieses Quartetts Anlaß gibt, über den Widerspruch zwischen dem produktiven Künstler und seinem gesellschaftlichen Ambiente nachzudenken. Tücke für den Nachgeborenen ist das auch insofern, als in einem solchen Werk (für die Quartette aus Opus 76 gilt das ja längst schon) nur die Autonomie musikalischer Form zu bewundern ist, eine schon lange klischierte Vorstellung von der gesunden Männlichkeit, deren Zustandekommen im Kunstwerk erst ein Beethoven transparent werden ließ in Richtung auf die Sublimationskräfte, die solchem Ergebnis zugrunde liegen. Vielleicht liegt ein Nachteil dieser vorzüglichen Platte darin, daß das Prager Quartett Haydn als Verteter einer gelackten Kunstpsychologie hinstellt; andererseits aber ist der permanente Verweis auf die immanente Hermetik der besten Haydn-Quartette ein Nachvollzug jener Sublimationskraft, die den Glauben an die Selbstgenügsamkeit eines Kunstwerks in die Welt gesetzt hat. Und bezüglich der immanenten Qualitäten eines nachschöpferischen Ensembles müssen die Prager hoch gelobt werden: bis auf eine nicht immer genügend präzise Dynamisierung des Notierten gibt es an ihrem Spiel nichts auszusetzen; auch nicht an der klang- und preßtechnischen Qualität der Platte.

(2 v U Heco P 4000) U.Sch.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Streichquartett B-dur op. 130; Große Fuge B-dur op. 133

Smetana-Quartett

Ariola-Supraphon 80 504 PK 21.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	5
Oberfläche:	9

Selbst die Schallplatte, das reibungsärmst funktionierende Vehikel der Zementierung musikalischer Kunst, ist nicht frei von Anfechtungen einer Dramaturgie der enttäuschten Publikumserwartungen. In der Grunddiskothek „Kammermusik I" in Heft 8/67 knüpfte ich einige Erwartungen an die Einspielung des B-dur-Quartetts durch das Smetana-Quartett. Heute, da – nach einiger Verzögerung – diese Supraphon-Aufnahme durch Ariola-Eurodisc auf den deutschen Markt kommt, muß ich Enttäuschung registrieren. Zunächst bezüglich der Klangtechnik, deren Stumpfheit und Obertonarmut weit hinter dem zrückbleiben, was heute möglich und auch nötig ist. Aber auch interpretatorisch kann die Aufnahme kaum (bis auf die Cavatina) befriedigen: der Wechsel etwa von Takt- und Tempoeinheiten im Kopfsatz wird so aufgeweicht, daß die sehr befremdliche Behandlung des Sonatenprinzips in einer Verschleifung verlorengeht; zudem stört bei der Einführung der F-dur-Partie ein überdeutlicher didaktischer Hinweis und in der Durchführung eine (wohl auch aufnahmetechnisch bedingte) Unterdrückung der ostinaten Zange. Neben solchen Momenten der – sicherlich gutwilligen – Oberflächlichkeit (es wären andere zu nennen) hebt sich die Cavatina als ein Musterbeispiel totaler Entmaterialisation ab, dem sich – wenn man Beethovens originaler Satzabfolge folgen will (und durch eine sinnvolle Verlagerung der Großen Fuge von der Koppelung mit dem Quartett op. 127 kann man das) – die Fuge in einer durchaus halb freien, halb gesuchten Interpretation anschließt, sofern der Hörer bereit ist, die Absicht für die (von der unbefriedigenden Klangtechnik befrachteten) Tat zu nehmen; als Ganzes muß indes die Amadeus-Aufnahme vorgezogen werden.

(2 p U Heco P 4000) U.Sch.

Neue Cellomusik

Hans Georg Pflüger (geb. 1944): 4 Episoden; Henk Badings (geb. 1907): Sonate II; Karl Michael Komma (geb. 1913): 6 Dialoge; Isang Yun (geb. 1917): Nore

Bielefelder Duo: Fritz Kommerell, Violoncello; Heidi Kommerell, Klavier

Corona SM 30 017 25.– DM

Interpretation:	2
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	7

Nach den Regeln des betulichen Provinzialismus, der sich hier an zumeist noch recht schwachen und nichtssagenden Stükken versucht, gilt offenbar, was man so „neue Musik" nennt, immer noch als Freibrief für Intonationsschlamperei. Was der Cellist Fritz Kommerell „Meisterschüler" von Hölscher und derzeit Solocellist in Bielefeld) in dieser Hinsicht anzubieten hat, unterschreitet aber auch das zulässige Provinzmaß. Und seine Frau (Preisträgerin des Gedok-Nachwuchswettbewerbs) hält ihm bei dem daraus resultierenden Unverständnis für die gespielte Musik wacker die Stange. Auch ziemlich durchschnittliche Stücke sollten ja zumindest das Anrecht haben, anständig und einigermaßen vernünftig interpretiert zu werden. Gänzlich scheitert das Bielefelder Duo dann bei der einzigen Komposition mit eigener Physiognomie; die Wiedergabe nimmt sich grotesk und hilflos aus wie der Kommentarsatz: „Viele Klänge aus Yuns Feder zeigen eine starre, ja lapidare Miene". Dabei solls dann wohl bleiben. (6 v C) U. D.

Geistliche Musik

Georg Friedrich Händel (1685—1759)

Israel in Egypt

Heather Harper, Patricia Clark, Sopran; Paul Esswood, Countertenor; Alexander Young, Tenor; Michael Rippon, Christopher Keyte, Baß; Leeds Festival Chorus (Chorus Master Donald Hunt); English Chamber Orchestra; Leitung: Charles Mackerras

DGA 2708 020 50.— DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Bei seiner Uraufführung am 4. April 1739 mit sehr mäßigem Erfolg aufgenommen, genießt Händels Oratorium „Israel in Egypt" heute bei Kennern nahezu die gleiche Wertschätzung wie der „Messias", vor allem wegen der alles überragenden Pracht — und Verschiedenheit — der Chöre, die allein nicht weniger als zwei Drittel der Partitur bilden und diese zum Musterbeispiel des Chororatoriums schlechthin stempeln. Daß der Stoff von seltener Unpersönlichkeit bleibt (er behandelt nicht das Schicksal eines Einzelnen, sondern dasjenige eines ganzen Volkes), tut der Wirkung des Werkes nicht nur keinen Abbruch, sondern verleiht diesem vielmehr zeitlose und allgemeinmenschliche Geltung. Und ebensowenig schmälert die Tatsache, daß es kein anderes Werk Händels gibt, in dem sich so viele Anleihen — fremde wie eigene — finden, seinen musikalischen Wert, kommt es doch wie immer in der Kunst auch hier weit mehr auf das Wie als auf das Was, mehr auf die Verwendung und Ausarbeitung des vorgegebenen Materials als auf dieses selbst an. Die Beliebtheit des Werkes spiegelt sich denn auch in der relativ hohen Zahl seiner Einspielungen, von denen zwei im Heft 5/65 von Alfred Beaujean gewürdigt wurden. Die vorliegende, die m. W. wenigstens die sechste sein dürfte, entstand 1970 in Zusammenarbeit mit dem 29. Leeds Festival und stellt dem Oratorium, dessen Anfangsrezitativ den Hörer mit einigen Takten unmittelbar in medias res führt, die Ouvertüre zu „Salomon" voran, wie es ja Händel selbst bei einer Wiederaufnahme des Werkes im Jahre 1756 praktizierte. Unter den Vokalisten, die, wie schon angedeutet, nicht überbeschäftigt werden, verdienen die beiden Soprane, der Counter-Tenor und der Tenor besonderes Lob. Auch der Chor singt mit Disziplin und Engagement, ohne jedoch die zu Recht gerühmte Leistung der Huddersfield Choral Society unter Sir Malcolm Sargent ganz zu erreichen, wobei gleich vermerkt sei, daß gerade der Chor, dessen Rolle am allerwichtigsten ist, von der Aufnahme am wenigsten klar und plastisch eingefangen wurde, so daß die Durchhörbarkeit des Stimmgewebes und die Textverständlichkeit häufig manches zu wünschen übrig lassen. Das hingebungsvolle Musizieren des glänzend disponierten English Chamber Orchestra und die umsichtige Leitung des erfahrenen Händel- (und Purcell-) Spezialisten Charles Mackerras bereiten hingegen lauter helle Freude. Leider wird diese wiederum durch einige Unsauberkeiten der Plattenoberfläche hie und da geringfügig getrübt.

(11 r B Leak-Sandwich II) J.D.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Lukas-Passion BWV 246 (Gesamtaufnahme)

Georg Jelden, Tenor (Evangelist); Ulrich Schaible, Baß (Jesus); Charlotte Lehmann, Gudrun Schmidt, Sopran; Elisabeth Künstler, Alt; Graeme Nicolson, Tenor; Wolfgang Herrlitz, Baß; Balinger Kantorei; Kammerorchester des Collegium musicum Tübingen, Dirigent Gerhard Rehm

Fono Corona SM 30 013/14/15 75.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

„Wenn das von Sebastian ist, laß' ich mich hängen", meinte Mendelssohn, als man ihn 1838 mit dem – in seiner ersten Hälfte zweifelsfrei von Bach niedergeschriebenen, dann von Carl Philipp Emanuel komplettierten – Manuskript der Lukas-Passion konfrontierte. Brahms erklärte zum gleichen Thema: „Jede beliebige Seite darin genügt ja vollständig – um an Bach nicht zu denken." Nur Spitta glaubte, das Werk für Bachs Autorschaft reklamieren zu müssen. Heute ist sich die Bach-Forschung längst einig in der Vermutung, daß es sich bei dem Manuskript nur um die Abschrift eines fremden Werkes handeln kann, die Bach wohl für den eigenen praktischen Gebrauch in Angriff nahm, um sie dann seinem Sohn zu übertragen. Albert Schweitzer erledigt die Streitfrage mit der lapidaren Feststellung: „Dem praktischen Musiker kann es ganz gleichgültig sein, ob die Echtheit der Lukas-Passion erweisbar ist oder nicht, da er kaum jemals in Versuchung kommen wird, sie aufzuführen."

Das war anno 1908, als es noch keine Barock-Welle und keinen Schallplatten-Boom für „alte Musik" gab. Aufführung und Aufnahmen liegen nunmehr vor, sei es auch nur zu dem Zweck, dem Hörer auch ohne das zeitraubende und Fachkenntnisse voraussetzende Studium der Partitur drastisch zu demonstrieren, daß angesichts dieser dürren Musik „an Bach nicht zu denken" ist. Der Qualitätsunterschied nicht nur zu den großen Passionsmusiken, sondern schon zur schwächsten Kantate Bachs ist selbst für den halbwegs mit Bachs Sprache vertrauten Laien mit Händen zu greifen. Die schematisch-simple Harmonisierung der vielen Choräle, die Trockenheit der Rezitative, die schulmeisterliche Kontrapunktik der Turbae, alles das überragt nirgends das Durchschnittsniveau biederer Kantorenmusik des 18. Jahrhunderts. Lediglich die eine oder andere der wenigen Arien schlägt persönlichere Töne an, und die letzte Tenor-Arie (Nr. 100): „Laßt mich ihn nur noch einmal küssen", ist ein bemerkenswert expressiv-erregtes Stück, wenn es auch nicht unbedingt auf Bach weist.

Angesichts dieses Sachverhaltes ist das Abhören der Sechs-Seiten-Produktion kein allzu ergiebiges Vergnügen, obwohl sich die Wiedergabe durch viel Sorgfalt und hohes Qualitätsniveau auszeichnet. Gerhard Rehm, ein gesundes Mißtrauen in die Tragkraft der Partitur setzend, versuchte ihr durch dynamische Auflockerung aufzuhelfen: er läßt die vielen Choräle in verschieden großen Besetzungen singen, teilweise sogar solistisch und solistisch-chorisch gemischt. Das dürfte kaum der alten Praxis des Gemeindechorals entsprechen, gibt aber in der Tat eine hier willkommene Abwechslung. Die Chorsätze werden von der Balinger Kantorei prächtig gesungen. Ein chorisches Musizieren, das sich in seiner klanglichen Substanz wesentlich von dem üblichen braven Singkreis- und Kantoreisingen abhebt und fast professionellem Niveau zustrebt. Das Collegium musicum Tübingen verfügt über vorzügliche Instrumentalsolisten, läßt allerdings hie und da im Tutti Grenzen erkennen, so im Falle der letzten Sopran-Arie „Selbst der Bau der Welt erschüttert".

Die Gesangssolisten lassen keinen Wunsch offen. Georg Jelden und Ulrich Schaible suchen den Evangelisten- und Christus-Rezitativen soviel Profil wie möglich zu geben und bieten in diesen vom Stoff her gezogenen Grenzen gesanglich makellose Leistungen. Nicht weniger gut sind die Frauenstimmen: Charlotte Lehmann, mehrfache Preisträgerin, repräsentiert erstrangigen Oratoriensopran-Nachwuchs, Gudrun Schmid, Mitglied der Gottwald'schen Stuttgarter Schola Cantorum, imponiert mit einem ausdrucksstark geführten Alt von samtener Fülle.

Die Platten klingen, wenn man von hie und da auftretenden kleinen Übersteuerungen, wie sie der Corona-Produktion offenbar eigentümlich sind, absieht, präsent und voll. (3 b M Heco B 230/8) A. B.

Johann Sebastian Bach (1685—1750)

Matthäuspassion BWV 244 (Gesamtaufnahme)

Peter Schreier, Tenor (Evangelist); Theo Adam, Baß (Jesus); Adele Stolte, Sopran; Annelies Burmeister, Alt; Hans-Joachim Rotzsch, Tenor; Günther Leib, Baß; u. a. Thomanerchor Leipzig; Dresdner Kreuzchor; Gewandhausorchester Leipzig, Dirigent Rudolf Mauersberger

Eurodisc S 80 609/12 A 48.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	8

Rudolf Mauersbergers Aufnahme der Matthäuspassion, produziert im Januar 1970 in der Dresdner Lukaskirche, erscheint heute, nach dem Tode des Kreuzkantors, als das Vermächtnis eines Musikers, der, wie vor ihm nur Straube und Ramin, in der großen sächsischen Bach-Tradition stand. Als Summe der Erfahrungen eines langen, im Umgang mit der Kunst Bachs und Schütz' gefüllten Lebens trägt sie dokumentarischen Charakter; Mauersberger selbst dürfte sie als krönenden Abschluß seines Lebenswerkes betrachtet haben; jedenfalls deutet die durch Zusammenfassung des Dresdener Kreuzchores und des Leipziger Thomanerchores erreichte Repräsentanz des Chorischen in Richtung auf eine Bach-Dokumentation „letzter Hand". Ermöglicht wurde sie wohl durch die glückliche personelle Konstellation: Thomaskantor Erhard Mauersberger ist der jüngere Bruder des Kreuzkantors. Obwohl quasi kraft seines Amtes in Sachen Bach der „Zuständige", überließ er dem Älteren die Gesamtleitung des großen Unternehmens und figuriert nur als verantwortlich für die Choreinstudierung.

Allerdings trägt – sieht man von der anspruchsvollen Chorkombination ab – die Aufnahme keinerlei spektakuläre Züge. Sie spiegelt ein Bach-Bild, das sich aus authentischer, gewachsener Interpretations-Tradition formte und das dem romantischen, konzertant-oratorischen Darstellungsideal des 19. Jahrhunderts so fernsteht wie etwa der modernen Radikalität historisierender „Originalklang"-Bemühungen eines Harnoncourt. Der Kreuzkantor Mauersberger bietet eine völlig uneitle, unsensationelle Kantoren-Aufführung, die nirgends überreden, frappieren oder „erschüttern" will.

Schon seine Tempi sind bezeichnend für dieses Konzept kantorenhafter Schlichtheit. Sie bewegen sich durchgehend auf einer flüssig-mittleren Linie, sind in den getragenen Teilen zügiger als üblich, halten in den dramatischen Zuspitzungen zurück. Die einzige vergleichbare, gleichfalls mit einem prominenten Knabenchor eingespielte Aufnahme, diejenige Münchingers, ist agogisch weit reicher facettiert, von den virtuosen Zuspitzungen der Turbae bei Harnoncourt nicht zu reden. Charakteristisch auch, daß die beiden doch so berühmten Chöre nicht als klangliche Individualitäten gegeneinandergestellt sind. Man hat, wenn das Produktionsfoto im Beiheft die Situation realistisch wiedergibt, offenbar „gemischt", d. h. also die beiden Parts der doppelchörigen Anlage des Werkes nicht geschlossen je einem der Chöre übertragen. Eine gewisse klangliche Nivellierung ist jedenfalls nicht zu überhören. Der Chorklang besitzt keineswegs jene kernige Individualität, die etwa der alten Thomaner-Monoaufnahme der Johannespassion unter Ramin (DG-Archiv) bis heute ihre Faszinationskraft bewahrt hat. Daran mag auch die Aufnahmetechnik nicht unschuldig sein. Der große Einleitungschor ist übersteuert und klingt weder sehr präsent noch transparent; der Choral-Cantus-firmus gellt zu vordergründig heraus. Die Turbae sind, was Präsenz und Klangplastik angehen, recht unterschiedlich geraten. Auch im Falle des Schlußchores kommt das Charakteristische des Knabenchorklanges in Münchingers Aufnahme weit direkter heraus. In den Turbae, deren konzertierende Flötenstimme übrigens kaum jemals hörbar ist, unterstreicht die sehr betonte Baßführung den Eindruck des Gesetzten, wenn nicht gar Braven. Die Choräle sind von großer Schönheit, absolut überzeugend in ihrer liturgischen Schlichtheit und Strenge, die dennoch nie in Trockenheit und Uniformität umschlagen. Alles in allem rechtfertigt das effektive Klangergebnis die aufwendige Kombination zweier Spitzenchöre ihrer Art jedoch nicht ganz. Die Stuttgarter Hymnus-Knaben bei Münchinger klingen durchweg plastischer und farbiger.

Auffallend blaß bleibt auf weiten Strecken das doch so „Bach"-erfahrene Gewandhausorchester. Die konzertierenden Instrumente in den Arien, vor allem die Bläser, wurden zu weit zurückgenommen und gewinnen hinter der sehr präsenten Singstimme kaum jemals Individualität und Farbe. Aber auch die Streicher bleiben recht indifferent und „sachlich", selbst dort, wo sie – wie im Rezitativ „Erbarm es Gott" – in espressiv-illustrativer Sinnfälligkeit beredt werden sollen.

Die Produktion der VEB Deutsche Schallplatte verzichtet auf die übliche internationale Starbesetzung und beschränkt sich auf Sänger der DDR. Das offensichtliche Bestreben, durch Herausstellen ehemaliger Thomaner und Kruzianer „unter sich" zu bleiben, mag durchaus auf der Linie der Mauersbergerschen Gesamtkonzeption liegen, führte aber zu erheblichem Qualitätsgefälle. Peter Schreier besitzt in der Evangelistenpartie heute Weltformat.

Seine stark psychologisch durchgezeichnete, so bewegte wie bewegende, sängerisch makellose Gestaltung des „Testo" liegt in ihrer Differenziertheit und geistigen Komplexität im Grunde außerhalb der geradlinigen Kantorenschlichtheit Mauersbergers. Wie er dem emotionalen Impuls nachgibt, ohne theatralisch zu werden, wie er die Kunst eines vollendeten Parlandos in Ausdruck ummünzt, das ist schlechthin meisterlich. Sein Thomaner-Kollege Hans-Joachim Rotzsch vermag demgegenüber in den Arien nicht viel mehr als Sauberkeit, stilistische Sicherheit und sympathische Bemühtheit aufzubieten. Ex-Kruzianer Theo Adam ist nicht der ideale Christus-Interpret, obwohl er sich mit Erfolg um Entpathetisierung der Partie bemüht. Sein helles, baritonales Timbre täuscht nicht ganz über leichte Schwierigkeiten in der meist von unten angeschleiften hohen Lage hinweg. Störend ist auch seine Vibrato-Neigung. Handelt es sich trotz dieser Einschränkungen hier um eine profilierte gestalterische Leistung, so langt der dünnblütige Baß von Günther Leib in den Arien an keiner Ecke. So bleiben herrliche Stücke wie „Komm süßes Kreuz" oder „Mache dich, mein Herze, rein" noch blasser als bei Harnoncourt.

Adele Stoltes Sopran wird sehr schlank geführt, ist aber eng und wenig flexibel. Weit mehr Format hat Annelies Burmeister, die vor allem die „Erbarme dich"-Arie in sehr eindrucksvoll-verhaltener Erregtheit mit füllig strömendem Mezzo, allerdings dünnerer tiefer Alt-Lage singt. Das entspricht wiederum der Qualitätsetage Schreier - Adam. Für die kleinen Partien sind nicht weniger als zehn verschiedene Solisten genannt, die sich unauffällig einfügen.

Sieht man von den schon genannten aufnahmetechnischen Mängeln ab, klingen die Platten anständig, etwas trocken. Angesichts des Angebots an hochwertigen und interessanten Aufnahmen des Werkes wird es diese Eurodisc-Kassette nicht leicht haben. (3 b M Dovedale III) A.B.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714—1788)

Die Israeliten in der Wüste, Oratorium Wq 238

Sylvia Geszty, Catherine Gayer, Sopran; Ernst Haefliger, Tenor; Hermann Prey, Bariton; Chor der Berliner Singakademie; Radio-Symphonie-Orchester Berlin; Dirigent: Mathieu Lange

DGA 2708 021 50.— DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Kaum je zuvor stand Johann Sebastian Bachs zweiter Sohn, dessen Genialität Haydn, Mozart und Beethoven um die Wette rühmten, so im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit wie seit einigen Jahren, und allmählich erfüllen sich die prophetischen Worte, die Paul Henry Lang bereits 1941 in seiner Musikgeschichte des Abendlands schrieb: „Wenn seine Werke einmal besser bekannt sind, werden wir Carl Philipp Emanuel Bach als den überragenden Meister der vorklassischen Zeit erkennen, als einen Meister, der über die Schwäche der Kunst und der Atmosphäre seiner eigenen Zeit triumphierte." 1769, also kurz nach seiner Ankunft in Hamburg auf einen Text von Daniel Schiebeler komponiert, aber erst 1775 gedruckt, steht das Oratorium „Die Israeliten in der Wüste" zu Händels „Israel in Egypt" von 1739 besonders dadurch deutlich im Gegensatz, daß dem Chor hier mit 5 (von 29) Nummern der Partitur nur noch eine sekundäre Rolle zufällt, während Moses, Aaron und vor allem die beiden Israelitinnen das Volk Israel musikalisch dominierend verkörpern. Carl Philipp Emanuel knüpft also weder an das Händelsche noch an das väterliche Vorbild an, sondern vielmehr an die Spätwerke seines zwei Jahre zuvor verstorbenen Taufpaten und Hamburger Amtsvorgängers Telemann, vornehmlich an dessen „Tag des Jüngsten Gerichts" und an seine Kantate „Ino". Die dramatische Schlagkraft dieser Werke erreichen zwar die „Israeliten" nicht, dafür stellen sie aber das lyrische Element um so mehr in den Vordergrund und weisen — wie die nun ebenfalls auf Platten vorliegende „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" — auf die farbige Ausdruckswelt des Haydnschen und des romantischen Oratoriums. Über die Interpretation, die offensichtlich mit äußerster Sorgfalt vorbereitet wurde, läßt sich nur Gutes sagen. Eine besondere Freude ist es, Ernst Haefliger, dessen Partie sich nur auf drei Rezitative und eine Arie beschränkt, wieder in ausgezeichneter stimmlicher Verfassung zu hören, aber sowohl die übrigen Solisten als auch Chor und Orchester werden ihrer Aufgabe in jeder Hinsicht gerecht und verdienen hohes Lob. Einige Härten der Streicher in den hohen Lagen sind wohl der Aufnahmetechnik bzw. der Akustik des Berliner Ufa-Studios, wo die Aufzeichnung zwischen Ende 1969 und Ende 1970 stattfand, zuzuschreiben. Fertigung und Präsentation lassen indessen keinen Wunsch offen.

(11 r B Leak-Sandwich II) J.D.

Joseph Haydn (1732-1809)

a) Missa Sanctae Caeciliae C-dur („Cäcilienmesse");

b) Te Deum C-dur (für die Kaiserin Marie Therese)

a) Elisabeth Speiser, Sopran; Helen Watts, Alt; Kurt Equiluz, Tenor; Siegmund Nimsgern, Baß; Stuttgarter Hymnus-Chorknaben; Instrumentalensemble Werner Keltsch; Dirigent: Gerhard Wilhelm;

b) Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale Berlin; Berliner Symphoniker; Dirigent: Karl Forster

Electrola 1 C 163-29 058/59 X
Sonderpreis (statt 42.-) 35.- DM

Interpretation:	a) 7	b) 10
Repertoirewert:		7
Aufnahme-, Klangqualität:		7
Oberfläche:		9

Wie einst im Falle der Dvořák-Symphonien, so herrscht heute noch eine gewisse Verwirrung in der Numerierung der Haydn-Messen, deren Zahl bald mit 12, bald mit 14 (ja sogar 16) angegeben wird. Dieser Unterschied beruht aber lediglich auf dem Umstand, daß zwei von ihnen (Nr. 2 und 3) verloren sind und in der Zählung häufig nicht berücksichtigt werden. Tatsache bleibt indessen unbestritten, daß dieses Schaffensgebiet des Meisters in zwei durch eine Pause von 14 Jahren zeitlich deutlich getrennte Gruppen zerfällt: die sogenannten frühen Messen Nr. 1-8 (um 1749/50-1782) und die mächtigen sechs Hochämter der Spätzeit (1796-1802), die Haydn nach seinen Londoner Reisen im Auftrag des Fürsten Nikolaus II. Esterházy komponierte und die in unmittelbarer Nähe seiner beiden großen Oratorien „Die Schöpfung" (1798) und „Die Jahreszeiten" (1801) stehen.

Innerhalb der ersten Gruppe trägt die „Cäcilienmesse" gewöhnlich die Nr. 7, ohne daß es der Forschung bisher gelungen sei, eindeutig festzustellen, wann und in wessen Auftrag sie entstand. Der nur fragmentarisch erhaltene Autograph (jetzt im Budapester Nationalmuseum, Sammlung Esterházy) sowie stilistische Merkmale legen allenfalls die Vermutung nahe, daß ihre Komposition etwa in die Jahre 1769-1773 fallen dürfte. Sie ist nicht nur unter den Haydn-Messen weitaus die längste und von einem ungewöhnlichen Umfang, der sie für die liturgische Praxis ungeeignet macht. Auch in mancher anderen Hinsicht kommt ihr im Kreise ihrer jüngeren und älteren Schwestern ein Ausnahmerang zu: gegenüber diesen, die z. T. Missae breves waren, zeigt sie schon Züge einer viel größeren Reife, sie wirkt persönlicher und individueller; und wenn sie andererseits die formale Ausgewogenheit, die ihre Nachfolgerinnen schlechterdings zu Meisterwerken der Gattung stempelt, noch nicht aufweist (nach den textreichen Sätzen Gloria und Credo mit resp. 821 und 386 Takten sind die letzten drei Sätze unverhältnismäßig kurz), so zeugt sie dafür bereits an manchen Stellen von jener leidenschaftlichen Dramatik, welche die Pauken- und Nelson-Messe charakterisiert. Nachdem zwei frühere Versionen der Cäcilienmesse (Haydn Society, Mono, und DGG, Stereo) aus dem internationalen Katalog spurlos verschwunden sind, steht die Neueinspielung z. Z. konkurrenzlos da. Sie hat also wenigstens das Verdienst, das Werk wieder zugänglich zu machen, und aus diesem Grund kann ihr ein gewisser Repertoirewert nicht abgesprochen werden, ohne daß die Interpretation jedoch als ideal zu bezeichnen wäre. Den stärksten Eindruck hinterläßt zweifellos bei weitem das Solistenquartett. Helen Watts und Kurt Equiluz zählen schon längst zur Sängerelite; beide haben sich in anderen Haydn-Messen auf Platten bewährt- und die Erfahrung, die sie dabei gesammelt haben, kommt ihnen hier zugute. Aber auch Elisabeth Speiser und Siegmund Nimsgern, dessen Stern rapide aufsteigt, präsentieren sich in ausgezeichneter stimmlicher Verfassung und begegnen ihrer Aufgabe mit sicherem Stilgefühl. Hier ist also wirklich nur hohes Lob am Platze. Als eine günstige Voraussetzung kann der Einsatz eines Knabenchors begrüßt werden, aber auch wenn an der Leistung der Stuttgarter Hymnus-Chorknaben viel zu bewundern ist, so fehlt ihnen doch oft jenes aus Disziplin und Begeisterung resultierendes Engagement, welches den Hörer unwiderstehlich mitreißt, und beispielsweise die beiden schon erwähnten Haydn-Messen in der Interpretation des King's College Choir, Cambridge, unter David Willcocks zu einem überwältigenden und unvergeßlichen Erlebnis werden läßt (Paukenmesse: Electrola SME 91 604; Nelson-Messe: Decca SAWD 9941-A). Überdies läßt die klangliche Balance und das Zusammengehen von Chor und Orchester, welches zugleich äußerste Präzision und große Flexibilität erfordert, einiges zu wünschen übrig – wobei die Schuld möglicherweise z. T. an den akustischen Eigenschaften des (nicht eindeutig genannten) Raumes, an der Aufnahmetechnik oder

vielleicht auch an beiden liegen kann. Obschon nahezu zehn Jahre alt, klingt die wohlbekannte Aufnahme des herrlichen Te Deum (früher auf Columbia SMC 91 104: „Eisenstadt" in der Reihe „Musik in alten Städten und Residenzen") noch relativ gut. Vor allem aber wirkt sie in interpretatorischer Hinsicht nach der Messe geradezu wie ein Vorbild: so schwungvoll, feurig, enthusiastisch möchte man gerne auch diese hören. Leider bleibt es diesmal weitgehend ein Wunschtraum. Ob eine solche Gegenüberstellung geschickt ist und der Neueinspielung zum Vorteil gereicht, erscheint demnach dem Rezensenten eher fragwürdig. Auch der „Sonderpreis" vermag nicht, über das Versäumte hinwegzutrösten. Mit Ausnahme einer verzerrten Stelle (Schnitt- bzw. Pressungsfehler) auf der ersten Plattenseite ist die Oberfläche in Ordnung.

(11 v B Leak-Sandwich II) J. D.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

„Davidde penitente" KV 469

Gertraud Landwehr-Herrmann, Sopran; Susanne Johns, Sopran; Hermann Fischer, Tenor; Collegium musicum der Universität Tübingen, Dirigent Wilfried Fischer

Fono Corona SM 30 006 25.– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Es gab Beurteiler, die das Oratorium „Davidde penitente" als seinem Original, der Großen Messe c-moll KV 427, überlegen ansahen. Schon Einstein wandte sich entschieden gegen diese Bewertung und führte zu Recht ins Feld, Mozart würde zu den italienischen Buß-Versen, die vermutlich da Ponte verfaßte, halt nicht die große Musik der Messe geschrieben haben. Auch der – auf der Plattentasche einmal mehr angeführte – angebliche Vorzug der Abgeschlossenheit des Oratoriums gegenüber der unvollendeten Messe ist eine Fiktion, stimmt doch genau das Gegenteil. Handelt es sich bei den beiden vollendeten Meßsätzen – Kyrie und Gloria –, deren Musik Mozart in das Oratorium übernahm, um formal durchaus überzeugende, im Sinne der spätbarocken Kantatenmesse absolut geschlossene Stücke (die Probleme der c-moll-Messe beginnen bekanntlich erst im Credo, vor allem mit der exterritorialen Et-incarnatus-Bravourarie), so hat Mozart im Falle des Oratoriums diese Geschlossenheit durch den Einschub der beiden opernhaften Arien „A te, fra tanti" und „Fra l'oscure ombre" zerstört. Der eindeutige Vorzug, den die Messe gegenüber dem Oratorium in der Praxis allenthalben genießt, hat somit seine volle Berechtigung. Das Oratorium ist und bleibt ein wenig vom Odium der Kuriosität umgeben.

Eine Kuriosität freilich, die, da es sich um die gleiche Musik handelt, die gleichen Aufführungsansprüche wie die Messe stellt. Die bis zu achtstimmiger Doppelchörigkeit gesteigerten Chorblöcke wollen klangvoll durchgezeichnet und unter Spannung gehalten werden. Die Arien verlangen versierte Mozart-Sänger. Das Orchester hat sinfonische Aufgaben zu meistern.

Mit sorgfältiger, sauberer Bemühtheit, wie sie diese Aufnahme kennzeichnet, ist es hier nicht getan. Die tüchtige Universitäts-Aufführung eines solchen Werkes mag in ihrem Rahmen achtunggebietend sein, aber sie vermittels Schallplatte zu verewigen, dazu besteht kein Anlaß. Auch der Umstand, daß es von „Davidde penitente" bislang noch keine zulängliche Aufnahme gibt – die Salzburger unter Hinreiner kommt so wenig wie diese Tübinger über braves Mittelmaß hinaus –, rechtfertigt dieses Unternehmen nicht. Der Chor langt klanglich nicht, das Orchester bleibt in ungeschmeidiger Korrektheit befangen, die Solisten geben sich Mühe, kommen aber über den Zustand des Sich-Mühe-Gebens nicht hinaus. Das einzig anspruchsvolle an dieser Platte ist der Preis.

(3 b M Heco B 230/8) A.B.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

„Christus am Ölberge", Oratorium für drei Solostimmen, Chor und Orchester op. 85

Christus: Jòzef Rèti, Tenor; Seraph: Sylvia Geszty, Sopran; Petrus: Hermann Christian Polster, Baß

Solistenvereinigung und Großer Chor des Berliner Rundfunks; Berliner Rundfunk-Sinfonieorchester; Dirigent Helmut Koch

Eurodisc 80 285 XK 21.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	8

Das ist nun immerhin schon die vierte Einspielung eines Werkes, das aus Anlaß des Beethoven-Jahres aus der Mottenkiste der Musikhistorie herausgeholt wurde, in der man es dem Komponisten zuliebe besser hätte ruhen lassen. Was zu dem Oratorium, diesem Kuriosum in Beethovens Schaffen, zu sagen wäre, wurde bereits anläßlich der Rezension der Bonner Electrola-Aufnahme (Heft 12/1970, S. 1117) gesagt und braucht hier nicht wiederholt zu werden. Von Interesse ist lediglich die Frage, inwieweit sich diese Aufnahme der VEB Deutsche Schallplatten Berlin von der mit Beethovens Bonner Taufwasser authentisierten Wangenheim-Darstellung unterscheidet.

Da ist zunächst das große Plus dieser DDR-Produktion zu nennen: Sylvia Geszty (die allerdings inzwischen auch schon fahnenflüchtig wurde). Gegenüber der spröden, stellenweise blechernen Deutekom ist ihr Seraph eine wahre Ohrenweide an Sopranglanz und Koloraturgeschmeidigkeit. Wenn schon Christus von neapolitanischen Koloraturen getröstet werden muß, dann entledigt sich die Geszty dieser Aufgabe mit geradezu einschmeichelnder Überredungskunst. Dafür ist freilich der Petrus von Hermann Christian Polster wesentlich blasser als der draufgängerische Hans Sotin bei Wangenheim.

Wie denn auch der Ungar Jószef Rèti als Christus wesentlich mehr Zurückhaltung übt als der das Opernhafte der Partie glanzvoll aussingende Gedda. Sein substanzvoller, kerniger, aber etwas starr geführter Tenor verfügt bei weitem nicht über Geddas Flexibilität, Differenzierungsvermögen und sprachliche Geschmeidigkeit. Er singt mehr „Oratorium", was der Partie nicht einmal schlecht ansteht, ja ihr einige Peinlichkeiten nimmt.

Helmut Kochs Darstellung des Werkes ist im ganzen zurückhaltender. Wangenheims von der Akustik der Beethovenhalle unterstützter Großräumigkeit und Al-fresco-Neigung stellt er das plastischer durchartikulierte Detail entgegen, was vor allem dem Orchester zugute kommt, das besonders in den Streichern präsenter klingt als im Falle der Bonner Aufnahme. Ähnliches wird mit der Chorbehandlung angestrebt, aber nicht immer erreicht. Die Doppelchöre der Krieger und Jünger vor Schluß sowie der Schlußchor selbst haben zu wenig Klangpräsenz. Hier klingt die Bonner Aufnahme zwar nicht klarer, aber gewiß wirkungsvoller. Anderes, wie der ominöse Buffo-Häscherchor, kommt bei den Ostberliner Profis perfekter heraus, wenngleich gerade hier Kochs Manier, den Chor zurückhaltend „hinter den Kulissen" singen zu lassen, die fatale Rossini-Assoziation erst recht beschwört. Weit geschlossener klingt bei ihm das Terzett dank der größeren Zurückhaltung seiner Solisten und des schöneren Singens der Geszty.

Zusammenfassend: Wangenheim bietet die dynamisch ausladendere, dramatischere, opernhafte Darstellung des Werkes, Koch die einheitlichere, oratorische. Wobei Vorzüge und Schwächen der beiden Aufnahmen einander aufwiegen.

(3 b M Dovedale III) A. B.

Igor Strawinsky (1882–1971)

Cantata für Sopran, Tenor, Frauenchor und Instrumental-Ensemble (1952); Messe für gemischten Chor und doppeltes Bläserquintett (1948); In Memoriam Dylan Thomas für Tenor, Streichquartett und vier Posaunen (1954)

Adrienne Albert, Mezzosopran; Annette Baxter, Sopran; Alexander Young, Tenor; Holz- und Blechbläser des Columbia Symphonie Orchesters; Gregg Smith Singers; Columbia Kammerensemble; Dirigent Igor Strawinsky

CBS S 72 604 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Mit der Messe von 1948 setzt das eigentliche „Spätwerk" Strawinskys ein, das über „The Rake's Progress" zu den kühlen Auseinandersetzungen mit Webern führt, die die Schlußphase von Strawinskys Schaffen bezeichnen. Kammermusikalisch aufgelichtete Klangkombinationen, die statt des traditionellen Orchesterklangs die solistische Aufspaltung bevorzugen; seltsam schwebende Melodik, die von komplizierten Kontrapunktkünsten getragen wird; kühle, klare Zeichnung statt der sinnlichen Klangwärme, wie sie manche Werke der neoklassizistischen Periode des Komponisten – etwa der Apollon – noch ausstrahlen, sind die Charakteristika einer musikalischen Geistigkeit, die kaum noch mit dem Konsumhörer rechnet.

Die Messe freilich denkt weniger an Webern als an Machaut und an die Melismatik der Musik der Ostkirche. Die objektivierende Statik dieser Musik, die nur ganz selten – im Hosanna des Sanctus und Benedictus – für wenige Sekunden dynamisch aufbricht, die schlichte Chor-Syllabik, die mit kleinintervalliger Solo-Melismatik abwechselt, unterstreichen den liturgischen Charakter des Werkes, das keineswegs für den Konzertsaal, sondern für die Kirche geschrieben wurde. Diese Züge dienender Einordnung kommen in der verhaltenen, trockenen, intonationstechnisch perfekten Wiedergabe durch die

Gregg Smith Singers eindrucksvoll zum Tragen.
Operiert die Messe immerhin noch mit harten Klangreibungen, die ihr bei aller Objektivierung der Aussage eine seltsam bannende Eindringlichkeit verleihen, so setzen in der Cantata von 1952 jene feinmechanistischen Kontrapunkt-Künste ein, die dem analysierenden Leser der Partitur mehr bieten als dem Hörer. Von Weberns Dichte des Satzes, die Strawinsky zur Zeit der Entstehung der Cantata zu bewundern begann, unterscheidet sich Strawinskys späte Polyphonie vor allem dadurch, daß ihr die für Webern so entscheidende Intervall-Spannungsenergie abgeht. Entsteht bei Webern und dem späten Schönberg die Konstruktion unter dem Überblick des Expressiven, so ist sie bei Strawinsky geistig-disziplinäre Selbstzweckhaftigkeit, der jedes sinnliche Element abgeht. Das macht ein Stück wie die Cantata so schwer zugänglich. Das Kernstück, das zweite Tenor-Ricercar, in welchem ein Cantus firmus mit vier Abwandlungen kanonisch verarbeitet wird, wirkt trotz Alexander Youngs hochintelligenter, sängerisch hervorragender Darstellungskunst schließlich ermüdend. An der Authentizität der Wiedergabe unter Leitung des Komponisten ist kein Zweifel gestattet. Aber ihre fast referierende Distanziertheit macht das Ganze nicht fesselnder.
Das Epitaph für den Schriftsteller Dylan Thomas hat gegenüber der langen Cantata den Vorzug der Knappheit. Die Gegenüberstellung von vier Posaunen und Streichquartett wirkt archaisch, die beiden den Gesang des Tenors umrahmenden Instrumental-Kanons, in denen Fünfton-Reihenkünste, allerdings nur in der Horizontale angewandt, die Konstruktion bestimmen, sind in ihrer herben Strenge und Komprimiertheit beeindruckend.
Die technisch ausgezeichnete Platte wurde zum Epitaph für den Komponisten, der, wie neben ihm nur noch Schönberg, der Musik des 20. Jahrhunderts die Richtung gewiesen hat. Ob neben dem Strawinsky der frühen Ballette, neben dem Großmeister des Neoklassizismus der asketische Konstrukteur der Spätwerke entscheidende Bedeutung für das Schicksal der Musik im letzten Drittel unseres Jahrhunderts haben wird, vermag heute noch niemand abzusehen. Daß gegenwärtig nichts für eine Bejahung dieser Frage spricht, will wenig besagen. An dem dokumentarischen Wert der Platte ist jedenfalls nicht zu rütteln.

(3 b M Dovedale III) A.B.

Karl Michael Komma (geb. 1913)

Matthäus-Passion

Herrad Wehrung, Gudrun Schmid, Sopran; Brigitta Spohn-Gerlach, Alt; Manfred Gebert, Tenor; Ulrich Schaible, Baß (Jesus); Wolfgang Herlitz, Baß; Evangelische Kantorei Balingen, Dirigent Gerhard Rehm.

Fono Corona SM 30 009 25.— DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Als anläßlich der Pressekonferenz zur Uraufführung seiner Lukas-Passion Krzystorf Penderecki gefragt wurde, weshalb er den Lukas-Text gewählt habe, antwortete er u.a., zu den Texten nach Johannes und Matthäus habe Bach das letzte und endgültige Wort gesprochen. Karl Michael Komma hatte weniger Hemmungen. Seine Matthäus-Passion knüpft an den vorbachschen Typus der motettischen Passionsmusik an, wie er vor allem von Jacobus Gallus und Leonhard Lechner geprägt wurde. Schon in den zwanziger Jahren wurden Versuche unternommen, ihn für unsere Zeit fruchtbar zu machen, u. a. von Kurt Thomas. 1951 folgte Pepping mit seiner Matthäus-Passion. Daß Kommas 1965 unternommener Versuch über diese Modelle hinausgekommen sei, läßt sich kaum behaupten. Sein für vier- bis achtstimmigen A-cappella-Chor und in diesen integrierten Solisten geschriebenes Werk läßt auf Schritt und Tritt seine Abstammung von der ihrerseits aus der Jugendmusik und ihren Neobarock-Neorenaissance-Idealen geborenen evangelischen Kantoreimusik der Distler-Zeit erkennen. Vor allem Distlers harmonisch herber Chorsatz klingt an allen Ecken und Enden durch.
Hier aber liegt das große Problem einer Aktualisierung der Passionsmusik. Wenn der Kommentar zur vorliegenden Aufnahme meint, daß nur „eine neue musikalische Sprache – die Sprache unseres Jahrhunderts – das konventionalisierte Verhältnis" zur Passion durchbrechen könne, so wäre zu fragen, ob Kommas musikalische Mittel nicht gleichfalls schon Konvention seien, ob das, was hier erklingt, „die Sprache unseres Jahrhunderts" sei, ob es überhaupt eine „Sprache unseres Jahrhunderts" gäbe. Wenn aber schon Konvention, dann erscheint der Rückgriff auf den originalen Bach immer noch legitimer und ertragreicher als der Rückgriff auf einen Distler aus zweiter Hand.
Da gibt es in den Unisono-Passagen fatale Parallelen zur „deutschen Gregorianik", jener unseligen Bastardisierung gregorianischer Monodie, wie sie im neueren Protestantismus heimisch ist und leider nunmehr auch auf die katholische Kirchenmusik überzugreifen beginnt. Die Manier, Chorsätze in gehaltene Akkorde auslaufen zu lassen und diese „statischen Klänge" als background für die Rezitativik der Solisten zu verwenden, wirkt auf die Dauer als Masche. Herausgeschleuderte gesungene oder gesprochene Dramatismen, etwa die Anklagen des Hohenpriesters oder die „Kreuzige ihn!"-Forderung der Juden, entbehren in diesem Kontext nicht des Theatralischen. Die Kreuzigungsszene bringt eine Verneigung vor der Tradition: Komma zitiert den Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" und verwendet melodisches Material desselben.
Alles in allem: der Mut des Komponisten, sich an einen solchen Vorwurf zu wagen, ist bewundernswerter als das künstlerische Ergebnis, dessen sprachrhythmische Deklamatorik trotz aller Versuche, dramatische Ballungen aufzugipfeln, auf die Dauer ermüdet. Offengesagt: angesichts dieser Musikalisierung ist mir der schlichte Matthäustext ohne Musik lieber. Seiner Aussagekraft hat Komma nichts hinzuzufügen. Womit das gesamte Unternehmen überflüssig wäre.
Es liegt keineswegs an den Ausführenden, wenn der Eindruck blaß bleibt. Die Kantorei Balingen erweist sich der schwierigen, absolute Intonationssicherheit und rhythmische Prägnanz verlangenden A-cappella-Materie überlegen gewachsen. Der Chor hat prächtige klangliche Substanz, vermag in dieser Beziehung aus dem vollen zu schöpfen und hebt sich damit vorteilhaft von dem üblichen dünnblütigen Singkreis-Musizieren ab. Auch die Solisten lassen keinen Wunsch offen, wenn man von stellenweise auftretendem Pathos absieht, zu dem jedoch eine Musik verleitet, die expressiv ohne subjektive Verpflichtung sein will.
Die Klangtechnik ist, von einzelnen kleinen Übersteuerungen abgesehen, ordentlich, die Oberfläche der Platte nicht ganz makellos.

(3 b M Dovedale III) A.B.

Karl Michael Komma (geb. 1913)

Psalmenkantate

Herrad Wehrung, Sopran; Elisabeth Wacker, Alt; Georg Jelden, Tenor; Reutlinger Madrigalchor; Bläserensemble des Süddeutschen Rundfunks; Dirigent Felix Groß

Fono Corona SM 30 018 25.— DM

Interpretation:	4
Repertoirewert:	2
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	8

Karl Michael Komma, Professor für Musikgeschichte und Theorie an der Stuttgarter Musikhochschule, verschweigt in seinem Kommentar zu der vorliegenden Aufnahme einiges, was immerhin interessant ist. Es sei deshalb hier nachgetragen. Die Psalmenkantate, dreisätzig zu Texten des 1., 47. und 97. Psalms, wurde als Auftragskomposition des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie 1958 in der Kathedrale zu Reims durch den Aachener Domchor unter Leitung von Rudolf Pohl uraufgeführt. Es handelte sich um das erste Auftreten eines deutschen Chores in Frankreichs Königskathedrale nach dem zweiten Weltkrieg. Weitere Aufführungen durch die gleichen Ausführenden folgten 1961 in Köln, anläßlich des 4. Internationalen Kongresses für Kirchenmusik, sowie in Aachen. In Köln gab es damals Stimmen, die die Komma-Aufführung als Höhepunkt des neuntägigen Kongresses bezeichneten. Seitdem scheint das Werk nicht mehr aufgeführt worden zu sein, sind doch die im Beiheft der Schallplattenaufnahme abgedruckten Pressestimmen sämtlich Widerhall der Reimser, Kölner und Aachener Interpretationen.
Im Reigen dieser Pressestimmen erscheint auch eine Würdigung des Rezensenten dieser Aufnahme. Ich bescheinigte dem Werk damals „gewaltige hymnische Wirkung", stellte „Einflüsse von Strawinsky und Orff" fest, hielt diese aber für „zu einer höchst persönlichen Aussage umgeschmolzen" und zog eine Parallele zur „erhabenen Leuchtkraft gotischer Glasmalerei". Zum Schluß attestierte ich Komma, „eine der stärksten und zwingendsten Werke der modernen musica sacra" geschrieben zu haben.
Das alles findet sich, nebst anderen höchst positiven Wertungen, auf der Plattentasche abgedruckt. All diese Stimmen waren Reflex einer Wiedergabe – übrigens mit Knaben-Oberstimmen —, die in ihrer aggressiven Vitalität, klanglichen Leuchtkraft und kantigen Herbheit dem Rezensenten und seinen Kollegen aus Stuttgart und Köln absolut authentisch erschien, mögen auch, wie in einer Live-Wiedergabe kaum vermeidbar, kleine technische Schwankungen unterlaufen sein. Sie beeinträchtigen jedenfalls nicht im mindesten den starken Eindruck des Werkes.
Nun belehrt uns der Komponist darüber, daß wir damals alle geirrt haben. Die Aufnahme erscheint mit dem ausdrückli-

chen Autorisierungsvermerk Karl Michael Kommas. Das bedeutet doch wohl, daß die Darstellung durch den Reutlinger Madrigalchor unter Felix Groß den Intentionen des Komponisten entspricht. Da hört man nun einen blaß und bieder singenden Mini-Chor, dem genau das abgeht, was uns damals faszinierte, nämlich die Fähigkeit zu „gewaltiger hymnischer Wirkung" und zu „erhabener Leuchtkraft". Aus einem „der stärksten und zwingendsten Werken der modernen musica sacra" oder, wie ein so kompetenter Praktiker wie der damalige Aachener Domkapellmeister, Th. B. Rehmann, schrieb, „ganz großen Treffer" wird plötzlich ein trostlos langweiliger dünner Aufguß von Strawinskys Psalmensinfonie, gemixt mit Orff und mißverstandenem Guillaume de Machaut. Trompetengetute, Harfen- und Glockengebimmel wollen musikalische „Gotik" imaginieren, und ein Singkreis-Chörchen macht dazu Kontrapunkt-Übungen im strengen Stil.

Aus dem Dilemma kann nur der Komponist heraushelfen: entweder war das, was man damals hörte, „authentisch", oder diese Aufnahme entspricht seinen Vorstellungen. Ist letzteres der Fall, so widerrufe ich mit aller Entschiedenheit mein damaliges Urteil und bezeichne mich als Opfer einer Interpretation, die dank ihrer Klangpracht, großflächigen Geschlossenheit und schwungvollen Hymnik die Schwächen einer second-hand-Moderne übertünchte.

Wie dem auch sei: die Platte wird leider dazu beitragen, Kommas Psalmenkantate weiterhin im Schreibtisch des Komponisten ruhen zu lassen ...

Das aufnahmetechnisch einzig Bemerkenswerte an der Produktion ist der niedrige Aufsprechpegel.

(3 b M Heco B 230/8) A.B.

Oper

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Die Hochzeit des Figaro (Gesamtaufnahme)

Graf Almaviva	Gabriel Bacquier
Gräfin Rosine	Elisabeth Söderström
Susanna	Reri Grist
Figaro	Geraint Evans
Cherubino	Teresa Berganza
Marcellina	Annelies Burmeister
Basilio	Werner Hollweg
Bartolo	Michael Langdon
Barbarina	Margaret Price

John Alldis Choir; New Philharmonia Orchestra; Dirigent Otto Klemperer

Electrola 1 C 191-02 134/7 68.– DM

Interpretation:	10	Aufnahme-, Klangqualität:	9
Repertoirewert:	10	Oberfläche:	8

Es tut der Größe Klemperers keinen Abbruch, wenn der Rezensent zunächst mit einiger Skepsis an diese Aufnahme heranging, zeigen doch manche der „späten" Klemperer-Einspielungen unverkennbar Schwächen, die ihre Ursache in altersbedingtem Nachlassen dirigentischer Kontrollfähigkeit haben. Das gilt bereits für den „Don Giovanni" von 1966, in verstärktem Maße für „Der Fliegende Holländer" und Bachs „h-moll-Messe"; evident werden sie dann in der Aufnahme der Siebenten Mahler-Sinfonie.

Natürlich erwartet man von einem „Figaro" Klemperers nicht gerade wirbelnde Buffo-Laune, auch nicht Spritzigkeit und Eleganz. Schon die ersten Takte der Ouvertüre lassen erkennen, wer dort, starr vor dem Orchester sitzend, mit eiserner Strenge die Zügel hält. Das Tempo ist gedrosselt, kaum ein Mozartsches Presto. Bei der Wiederholung des Kopfthemas (ab Takt 19) gellt die Flöten-Gegenstimme bedrohlich heraus. Die Akzente sind schwer, die sonst kaum jemals klar zu hörende rhythmische Viertel-Achtel-Unterteilung in Takt 16/17 und 33/34 steht energisch im Raum, die Holzbläser-Terzen kurz vor Schluß sind wie gemeißelt. Das zunächst Befremdliche macht bald nachdenklich: weshalb hört man solch wichtige, musikalisch-strukturell entscheidende Dinge fast nie, selbst nicht bei Kleiber, dessen bereits klassische Wiener Einspielung nach wie vor einsamen Rang besitzt? Sollte diese Musik nicht doch noch etwas anderes sein als Ausdruck wirbelnder Laune und losgelassener Brillanz?

Um Beaumarchais und seinen „Tollen Tag" geht es Klemperer also nicht. Er denkt auch nicht daran, Mahlers berühmtes Experiment zu wiederholen und das Werk als drohendes Fanal der bürgerlichen Revolution umzudeuten. Das gibt die Musik Mozarts nicht her. Was ihn interessiert, ist nicht das vordergründige Spiel, also das Buffoneske an Mozarts vielleicht schönster Partitur. Es sind vielmehr die gesellschaftlich-menschlichen Konstellationen, die Mozarts Musik in Bewegung setzt. Wird dieser entscheidende Aspekt, der selbstverständlich in jeder profilierten Interpretation dieses Meisterwerkes durchscheinen muß, bei Kleiber aufgelöst in hintergründige Heiterkeit, so steuert Klemperer ihn direkt an. Seine Darstellung verzichtet cum grano salis auf die spielerische Ironie, obgleich es nicht an einzelnen ironischen Lichtern fehlt. In dieser konsequenten Gegenposition zu Kleiber besitzt diese Aufnahme singuläres Gewicht. Neben dieser Polarisierung wirken alle anderen Einspielungen des Werkes, auch diejenigen Böhms, unverbindlich, so schön sie im einzelnen sein mögen.

Ein solcher das Luzide, Spielerische in den Hintergrund drängender Interpretations-Aspekt rückt von selbst die Gestalt des Almaviva in den Mittelpunkt des Geschehens. Gabriel Bacquiers Graf ist kein eleganter Schützenjäger, sondern ein despotischer Herr, der seinen Verzicht auf das jus primae noctis jederzeit zu widerrufen imstande wäre. Sein Eingreifen in das Terzett vor der geschlossenen Tür Susannens ist böser Ernst, seine große Arie „Vedrò mentre io sospiro" offenbart in ihrer grandiosen Wut den Bruder Don Giovannis. Und sein zwielichtig gebremstes Duettino mit Susanna zu Beginn des dritten Aktes ist alles andere als Komödie. Sängerisch hat das alles höchsten Rang, vermutlich gibt es heute keinen bedeutenderen Almaviva. Und am gesellschaftlichen Hintergrund dieser feudalen Welt läßt Klemperer keinen Zweifel: Figaros Schlußarie des 1. Aktes gerät in ihrem Instrumentalnachspiel zu einer bösen Parodie auf die „Gloria militar".

Was diese Aufnahme von Klemperers „Don Giovanni" vorteilhaft unterscheidet, ist neben anderem die von der Besetzung her gegebene plastische Charakteristik der Stimmtypen. Daß der Titelheld trotz der prachtvollen Geschmeidigkeit eines Geraint Evans etwas zurücktritt, entspricht durchaus der „hierarchischen" Stufung, die Klemperer kritisch exponiert. Wenn Figaro in seinem „Se vuol ballare" echt aufmuckt, widerruft das Orchesternachspiel gleich diese pseudorevolutionäre Anwandlung, bestätigend, was die ausdrucksvoll-ironisch geführten Bässe am Ende des voraufgehenden Rezitativs bereits ankündigten.

Wie denn überhaupt psychologisch-gestische Plastik Klemperers besonderes Anliegen zu sein scheint. Ein Musterbeispiel ist das Terzett „Cosa sento" im 1. Akt: der wütende Graf, die verängstigte Susanna, der ölige Basilio. Das hat man selten so drastisch gehört. Und am Ende der Bartolo-Arie sieht man Michael Langdon sich förmlich aufplustern: scharfe Charakteristik statt Buffo-Witz.

Elisabeth Söderströms Gräfin strahlt ein wenig jene aristokratisch-kühle Distanz aus, die um ihren Rang weiß, auch wenn sie sich mit ihrer Kammerzofe gemein macht. „Dove sono" erblüht in schwingender, innerlich bewegter Kantabilität, ohne Leidenschaft.

Vorbehalte wären allenfalls zu Teresa Berganzas Cherubino zu machen. Ist die erste Arie in ihrer zurückhaltend-gestauten Spannung grandios gesungen, so wirkt die Arietta zu warm-fraulich, vollmundig-reif. Das ist kaum ein verwirrter Mutand, eher eine sich ihrer Mittel bewußte Frau. Aber schöner singen läßt sich das kaum.

Der Marcellina hat Klemperer (der einzige Strich!) die Einlage-Arie genommen, so daß der Alt-Star der DDR, Annelies Burmeister, ihre Trümpfe nicht ausspielen kann. Um so mehr besorgt dies Reri Grist, eine soubrettenhafte Susanna, die sich dadurch jedoch von der Gräfin scharf abhebt und deren Charme unwiderstehlich ist. Die Doppelbödigkeit ihrer Kapricen offenbart sich in der Rosen-Arie: Klemperer nimmt sie so langsam, daß die Ironie durchschimmert. So singt Susanna halt sonst nicht. Diese Susanna bleibt – was sie von der Seefried in ihren besten Jahren unterscheidet – eine Kammerzofe, aber eine zum Verlieben geschmeidige und schlanke.

Daß ein Klemperer das berühmte zweite Finale mit der überlegenen Ruhe des großen Strategen aufbaut, versteht sich. Die Konsequenz des architektonischen Aufbaus hat bei allem Fehlen eines sich überstürzenden Brios unwiderstehliche Kraft. Das ist so zwingend wie die Farbigkeit

der Holzbläser im Fandango des dritten Aktes und die plötzlich hereinbrechende Wärme des „Contessa perdono" in der Schlußszene. Daß Klemperer sich durchaus auf Lockerkeit und federnde Virtuosität versteht, wenn er sie für geboten hält, beweisen das wundervoll schwebende Duettino „Se a caso madama" im ersten Akt und das atemberaubend gemachte Duettino mit Cherubinos „Fenstersturz" vor dem Finale des zweiten Aktes, dieses seltsamerweise leicht gekürzt.

Ungewöhnlich ist die klangliche Transparenz der großen Ensembles. Geschickte Aufnahmetechnik, Klemperers Kunst der Klangprofilierung und die scharfe Charakteristik der Stimmtypen wirken hier sehr glücklich zusammen. Weniger glücklich ist die zaghafte Geräuschregie: weder die Küsse noch die Ohrfeigen Susannas klingen „echt".

Auffallend gegenüber anderen Spätaufnahmen Klemperers ist die makellose Perfektion alles Technischen, die auf gründliche Probenarbeit schließen läßt. Das Philharmonia Orchestra glänzt vor allem mit brillanten Bläserleistungen.

Klangtechnisch hat die Aufnahme schöne, runde Präsenz. Vokale und instrumentale Klangebenen sind sauber voneinander abgehoben, ohne daß das Orchester dabei zu kurz käme.

Wenn es ein maßstabsetzendes Dokument der Kunst des „späten" Klemperer gibt, dann ist es diese Aufnahme, zumal auch dieses Mozart-Ensemble ein Glücksfall genannt werden muß, wie er seit Kleiber der Schallplatte nicht mehr beschieden war. (3 b M Heco B 230/8) A.B.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Die Zauberflöte

Gesamtaufnahme

Sylvia Geszty, Helen Donath, Sopran; Peter Schreier, Tenor, Günther Leib, Bariton; Theo Adam und Siegfried Vogel, Baß

Chorsolisten, Rundfunkchor Leipzig, Dresdner Staatskapelle; Dirigent Otmar Suitner

Eurodisc 80 584 39.– DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Diese aus der DDR zu uns kommende Gesamtaufnahme der „Zauberflöte" spiegelt den Widerspruch wider, der zwischen dieser Oper und einer fortgeschrittenen Gesellschaft besteht. Zwar wird Taminos fürstliche Abkunft nicht verschwiegen (im Dialog), als Ersatz aber für diesen Hinweis auf die Existenz der Klassengesellschaft wird kosmetisch operiert: den drei Damen der Königin nämlich bleibt die ihnen von Papageno zugeschriebene Häßlichkeit erspart. So gerät das Individuum also nicht in die Bereiche von Diskriminierung, sofern es im Kollektiv auftritt, und konsequent werden die beiden Priester, die drei Knaben, die beiden Geharnischten und die drei (im Dialog vertretenen) Sklaven nicht namentlich genannt. Daß die drei Damen der nächtlichen Königin als Namensträger auftreten, könnte einmal die Vermutung nähren, daß dadurch negative Elemente denunziert werden, zum anderen aber auch jene, daß in Anbetracht der immer noch nicht allgemein durchgesetzten Emanzipation Damen als Individuen über kollektive Gleichschaltung erhoben werden müssen: zwar nicht prinzipiell, das sei unterstellt, aber doch im Rahmen jener dialektischen Widersprüche, die jede Aufbauphase zum Sozialismus hin kennzeichnen. Schließlich gab es ja auch nach 1921, als in der UdSSR die „Neue Ökonomische Politik" eingeführt wurde, ein temporäres Klassenbündnis zwischen Arbeitern und der Bourgeoisie.

So kann also die Besetzungsliste der vorliegenden Neuaufnahme Anlaß zu konterrevolutionären Spekulationen geben, nach genauerer Überprüfung aber verschwinden solche Bedenken. Denn der autoritäre Vertreter der elitären Cliquen-Gesellschaft, bei Schikaneder Sarastro geheißen, ist mit Theo Adam besetzt und damit für die nähere Zukunft (man darf ja die Dialektik der kleinen Schritte nicht außer Betracht lassen) diffamiert: Adams Vibrato öffnet sich zu solch paradiesischen Weiten, daß in diesen sowohl der Glaube an Mozarts Kunstfertigkeit wie jener an die Überwindung der kapitalistischen Leistungsgesellschaft Lebensraum findet. Und sein anfänglicher Antipode, Peter Schreier, macht keinen Hehl daraus, daß er als Interpret wie als Rollenträger vorbelastet ist: als ehemaliger Kruzianer und als Fürstensohn. Und so wählt er sich als ideologische Freikugel die Berufung auf die totale Säkularisation: denn wie schon der heilige Augustinus voraussagte, endete der Versuch des Menschen, sich – ohne Rücksicht auf eine vorgegebene Transzendenz — zum Mittelpunkt der Welt zu setzen, in der absoluten Langeweile. Bei Siegfried Vogel als Sprecher, Günther Leib als Papageno und Renate Hoff als Papagena läßt sich gleichermaßen erhebend die Befolgung dieser Lektion feststellen, und die beiden geharnischten Chorsänger tun alles, um den böswilligen Verdacht zu entkräften, im anderen Deutschland dürften Uniformierte lauter als im Piano Töne von sich geben.

So bleibt die Frage, wie sich die Fremdarbeiter in solchem Umkreis bewähren: die Amerikanerin Helen Donath als Pamina, die inzwischen zum Westen übergelaufene Ungarin Sylvia Geszty als Königin der Nacht und der Österreicher Otmar Suitner als Dirigent der Aufnahme. Helen Donath bewährte sich in dem, was sie schon in Salzburg bewies, daß sie, ungeachtet des jeweiligen Ambiente, Unschuld in Vollendung markieren kann; Sylvia Geszty, der eigentliche Star der Aufnahme, macht dem Hörer klar, daß ihre hochartifizielle Selbstinszenierung in der DDR überflüssig geworden ist, und Otmar Suitner steuert den Ablauf der Dinge so akkurat, metronomisiert und mechanisiert, daß diese drei Schallplatten als Beweis für den sich anbieten, der immer noch nicht eingesehen hat, daß wir uns im Zeitalter der (beliebigen) Reproduzierbarkeit auch musikalischer Kunstwerke befinden.

Anders ausgedrückt: wer in guter Klang- und besserer Preßtechnik eine „Zauberflöte" haben will, die sich (im großen und ganzen) weder der Diktatur des Starwesens (à la Soltis Einspielung) beugt noch jener Vorstellung vom Opern-Mysterium folgt, von dem im informativen Beiheft die Rede ist: der kann knapp 40 Mark sinnvoll anwenden, indem er sich die Kassette kauft.

(2 v U Heco P 4000) U.Sch.

W. A. Mozart (1756–1791)

Tenorarien aus italienischen Opern, gesungen von Peter Schreier

Staatskapelle Berlin, Dirigent Otmar Suitner

DECCA SXL 21220-B 25.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Der erfreulichen Zusammenarbeit zwischen der Teldec und dem DDR-Musikleben verdankt sich diese westdeutsche Veröffentlichung einer im April 1970 in der Berliner Christuskirche gemachten Einspielung. Peter Schreier weidet dabei an seinen Lieblingsplätzen, nämlich in Mozart-Opern. Freilich bringt er diesmal weniger bekannte Arien aus italienischen Opern, so etwa die Idomeneo-Arie aus dem 2. Akt des gleichnamigen Stückes und Rezitativ und Arie der Titelfigur aus dem 1. Akt von „Lucio Silla", ferner zwei Arien aus „La Finta Giardiniera", die Arie des Aceste aus „Ascanio in Alba" und die Titus-Arie aus dem ersten Akt dieses Spätwerkes. Diese Gesangspiècen werden nicht durchweg über den naheliegenden lyrischen Leisten geschlagen; Schreier bemüht sich um genaues Abwägen der jeweiligen Rollencharakteristik wie der dramatischen Situation. So werden denn auch die puren empfindsamen Stimmungswerte sympathisch zurückgedrängt, mitunter waltet sogar eine gewisse Nüchternheit und Strenge des Vortrages. Daß der Ausdrucksradius dennoch eher ein wenig eng bemessen wird, hängt wohl mit der Idiosynkrasie des spezifischen Stimmfachs zusammen. So geraten darstellerische Momente, die sich aus Gesangslinie und Sprache etwa bei der „Titus"-Arie ergäben, über eine gewisse Serenität nicht eigentlich hinaus. Zum Extrem der reinen Stimmdarstellung möchte sich Schreier auch nicht bekennen: ein begreifliches Dilemma. Gewisse Brüche in der Stimmbehandlung fallen paradoxerweise stärker auf, weil sie selten und technisch unkaschiert vorkommen: man glaubt ihnen nicht so sehr die bewußte Plazierung. Hier kündigen sich zu den gestalterischen Grenzen auch technische an, die indes aufs ganze gesehen wenig ins Gewicht fallen. Die Orchesterbegleitung fällt weder angenehm noch unangenehm auf; aufnahmetechnisch gibt es keine größeren Einwände.

H.K.J.

Joan Sutherland u. Marilyn Horne im Duett

Bellini, Norma: Oh, non tremare (a), Mira o Norma · Rossini, Semiramis: Serbami ogor si fido (b), Non ti lascio

Joan Sutherland, Sopran, Marilyn Horne, Mezzosopran, (a) John Alexander, (b) Leslie Fyson, Tenor

London Symphony Orchestra; Dirigent Richard Bonynge

Decca SET 456 25.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Die Duette zwischen Norma und Adalgisa einerseits, zwischen Semiramide und Arsace andererseits gehören zu den Kernstücken der beiden Opern von Bellini und Rossini, so daß eine Platte wie die vorliegende (zumal sie viel „Rezitativisches"

enthält, also nicht auf die Reproduktion von Glanzlichtern sich beschränkt) einem legitimen Bedürfnis jener entspricht, die sich die Gesamtaufnahmen nicht kaufen wollen oder können. Leider erschöpft sich darin fast schon der diskografische Stellenwert der Platte, weil diese die Schwächen der Gesamtaufnahmen getreu widerspiegelt. Angefangen von der routinierten Taktschlägerei Richard Bonynges über die indiskutable Unterbesetzung der beiden hier vertretenen Tenöre bis hin zu den Manieren der prima donne (samt deren Stärken) enthält die Platte nichts, was sie gegenüber den Gesamtaufnahmen als vorziehbar erscheinen lassen könnte. Im Gegenteil: die permanente Anwesenheit Joan Sutherlands auf dieser Platte verleitet den, der Eindrücke quasi von Amts wegen zu verbalisieren hätte, dazu, sich dem durchgehend konsonantenlosen Vokalschleifen der Sopranistin anzupassen – also einen Einheitston zu finden, der sich im Vokaldreieck irgendwo zwischen a und o bewegt. Mit musikkritischen Argumenten diesem Phänomen zu Leibe zu rücken, sehe ich mich leider außerstande. Bei Marilyn Horne liegen die Dinge besser, wenn auch der Sängerin angekreidet werden muß, daß sie ihre Parts unabhängig vom jeweiligen dramaturgischen Stellenwert heruntersingt: eine Platte für jene, die Belcanto als durch Joan Sutherland und (da allerdings mit einigem Grund) durch Marilyn Horne für erfüllt ansehen. – Mulmiger Klang in „Norma", offener in „Semiramis"; ordentliche Oberfläche.

(2 v U Heco P 4000) U.Sch.

Operette

Recital Werner Hollweg

Arien aus Operetten von Lehár, Millöcker, Johann Strauß, Nedbal, Zeller, Fall und Kálmán

Werner Hollweg, Tenor; Chor und Orchester der Volksoper Wien; Dirigent Franz Allers

Philips 6526 018	20.– DM
Interpretation:	8
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

In seinen Rezensionen der beiden Mozart-Platten, die Werner Hollweg bei Philips eingesungen hat, äußerte Ulrich Dibelius die Vermutung, daß Hollwegs interpretatorisches Vermögen stark abhängig ist vom Grad seiner Vertrautheit mit der jeweils gesungenen Musik bzw. deren Erarbeitung. Im Fall der vorliegenden Operettenlieder läßt sich indes ein Fortschritt des jungen und sehr begabten Tenors feststellen: im Umgang mit dieser Musik weist Hollweg weniger auf eine gründliche Erarbeitung hin als vielmehr auf das allmählich freier werdende Vermögen seines Singens. Das führt zu einer leicht belegten, wohl eingedenk diverser Vorgänger, Melodienbindung in „Freunde, das Leben ist lebenswert", andererseits aber, etwa in „Zwei Augen, die wollen mir nicht aus dem Sinn" aus Falls „Rose von Stambul", zu einer Noblesse des Vortrags, die weniger die naive Jugendlichkeit eines Wunderlich einfängt, sondern aufgrund einer quasi aristokratischen Lässigkeit den Spätzeitcharakter von solcher Kompositionskunst. So bietet das luxuriöse Ambiente der Platte auch konsequent dem Käufer Gelegenheit, die These vom lebenswerten Leben bildhaft nachzuvollziehen: der Rahmen spannt sich vom schicken Segelboot (hoffentlich kann Hollweg so gut schwimmen wie segeln) bis hin zu erlesen antikem Mobilar, in dem der Sänger nicht mit der Zauberflöte in der Hand, sondern mit einer Jagdflinte auftritt: ein Beweis immerhin für die These, daß Operettentenöre immer noch Märchenonkel des Kapitalismus sind. – Routinierte Begleitung, etwas diffuser Klang, saubere Oberfläche mit leichten Rumpelgeräuschen am Anfang jeder Seite.

(2 p U Heco P 4000) U.Sch.

Vokalmusik

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Vier Anthems zur Krönung König Georgs II.: Zadok the Priest · The King Shall Rejoice · My Heart Is Inditing · Let The Hand Be Strengthened · „From the Censer Curling Rise", Chor aus „Solomon" (Bearb.: Lam)

Susan Longfield, Sopran; Alfreda Hodgson, Alt; Ian Partridge, Tenor; Christopher Keyte, Baß; Ambrosian Singers; Menuhin Festival Orchestra; Dirigent Yehudi Menuhin

Electrola 1 C 063-02 057 C	21.– DM
Interpretation:	6/7
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Diese vier Anthems, die Händel in ziemlicher Eile zur Krönung Georgs II. in der Westminster-Abtei (11. Oktober 1727) schrieb, liegen bereits geschlossen vor, u. a. in einer sehr guten Version mit dem King's College Chor Cambridge und dem English Chamber Orchestra unter David Willcocks (SAWD 9944-A, siehe Rezension im Heft 5/66, S. 315). Als Zugabe bietet die Neueinspielung die Hymne auf König Salomon, die den zweiten Teil des gleichnamigen Oratoriums aus dem Jahre 1746 eröffnet, und da sie andererseits neuesten Datums ist, könnte man ohne weiteres meinen, sie habe zwei wichtige Trümpfe für sich und damit leichtes Spiel gegenüber der älteren Konkurrenz. Dem ist jedoch lange nicht so, und zwar aus mancherlei Gründen künstlerischer wie auch technischer Art. Zunächst einmal wurden diese Anthems, wie die meiste Kirchenmusik früherer Zeiten, für Männer- und Knabenstimmen komponiert und eine kurze Hörprobe beider Versionen genügt zur Feststellung, wie wenig werkgerecht und befriedigend die Wiedergabe durch einen gemischten Chor wirkt. Hinzu kommt die Frage des Tempos, welches seinerseits in hohem Maße durch die Akustik des Aufführungsraums bedingt ist. Wo die EMI-Aufnahme stattgefunden hat, wird nicht angegeben. Sicher ist jedenfalls, daß sie eher neutral klingt: festlich, aber ohne bestimmten Charakter, vor allem ohne ausgesprochen kirchliche Atmosphäre; überdies mit Tempi, die nicht nur meist rasch gewählt wurden, sondern auch gelegentlich eine gewisse Hektik verraten bzw. unter ungenügend strenger Kontrolle stehen. Wie anders ist alles unter Willcocks! Hier wird wirklich – und spürbar – in einer Kirche musiziert. Mehr noch: es wird nicht nur gesungen und gespielt, sondern zelebriert. Der ganze Raum hallt mit, wir vernehmen gleichsam physisch die Größe seiner Dimensionen, ganz von selbst paßt sich der Fluß des tönenden Geschehens seinen besonderen akustischen Eigenheiten an, die Musik atmet natürlich und entfaltet ihre Pracht ohne Hast zu vollkommener Harmonie mit der Würde des Ortes und der Feierlichkeit des hohen Tages. Auch aufnahmetechnisch verdient die Teldec-Platte wegen ihrer viel größeren Plastizität den Vorzug. Mit ihr verglichen klingt die Electrola-Einspielung etwas flach, ohne genügende Tiefenwirkung und stellenweise leicht verzerrt. Zwei verschiedene Kommentare (der eine in deutscher, der andere in englischer Sprache) vermitteln Wissenswertes über die Entstehung der Werke sowie interessante zeitgenössische Presseberichte über deren Uraufführung. Einen Abdruck der Psalmentexte hielt man indes bei Electrola – im Gegensatz zur Teldec – leider nicht für nötig. – Zum Schluß sei noch darauf hingewiesen, daß die vier Krönungs-Anthems seit kurzem als Studienpartitur erhältlich sind: Lea Pocket Score Nr. 165.

(11 r B Leak-Sandwich II) J.D.

Zoltan Kodály (1882—1967)

a) Psalmus Hungaricus op. 13 · Lajos Kozma, Tenor; Brighton Festival Chorus; Wandsworth School Boys' Choir

Der Pfau. Volkslied für Männerchor a capella · Chorus of London Symphony

Variationen über das Volkslied „Der Pfau". London Symphony Orchestra, Dirigent Istvan Kertész

Decca SXL 6497 25.– DM

b) Psalmus Hungarius op. 13 · Endre Rosler, Tenor

Te Deum · Iren Szecsody, Sopran; Magda Tiszay, Alt; Tibor Udvardy, Tenor; Andreas Farago, Baß

Ungarisches Konzert-Orchester, Budapester Chor, Dirigent Zoltan Kodály

Fono Turnabout-Mono TV 4351	16.– DM	
	a)	b)
Interpretation:	9	7
Repertoirewert:	9	9
Aufnahme-, Klangqualität:	10	historisch
Oberfläche:	8	7

Kodálys Te Deum aus dem Jahre 1936 steht zeitlich zwischen dem Psalmus Hungaricus von 1923 (geschrieben zur 50. Wiederkehr der Vereinigung der Städte Buda und Pest) und den Pfau-Variationen (geschrieben zur 50. Wiederkehr des ersten Konzerts des Amsterdamer Concertgebouw Orkest im Jahre 1938). Auch (quasi) ideologisch steht das Te Deum zwischen den beiden anderen Werken, denn der Psalmus ist eine Art von heroischem Nachklang auf den Untergang der Räterepublik in Ungarn (der dem Komponisten wie auch Georg Lukács genug Schwierigkeiten eintrug); die Variationen über das Volkslied dagegen stießen auf Widerstand, da der Text des (dankenwerterweise in der Kertész-Platte gesungen) Lieds revolutionäre Töne auf die Forderung nach der Freiheit Ungarns anstimmt. Das Feld zwischen dem Prinzip Hoffnung und dem Prinzip Unterdrückung objektiviert sich in der Spannung des Te Deum, dessen hymnische Opulenz am Schluß zurückgenommen, in Frage gestellt wird.

Dieses Spannungsfeld spiegelt sich in Kodálys Interpretation des Te Deum wie der des Psalmus: eine hektische Erregt-

heit macht sich breit, die zwar das Engagement des Komponisten und wohl auch sein patriotisches Selbstverständnis einfängt, die Strukturen des Komponierten aber überaus freizügig verwischt. So geschieht etwas Merkwürdiges, wenn man die erstaunlich gut klingende Turnabout-Platte hört (die Aufnahmedaten werden leider nicht mitgeteilt; wahrscheinlich stammen die Aufnahmen aus den frühen fünfziger Jahren): die passionierte Simplizität des Psalmus steigert sich zu einem diffusen Überschrei, während die überströmende Polyphonie des Te Deum sich reduziert auf so etwas wie die historisch unvergängliche Simplizität des ambrosianischen Hymnus. Deshalb ist es wahrscheinlich nicht adäquat, dem Dirigenten Kodály vorzuhalten, daß er dem Komponisten nicht gerecht wird: die sublimierende Kanalisierung von Kunst ist offenbar ein Vorrecht jener, die Kunst produzieren.
Bei Kertész dagegen waltet professioneller Perfektionismus: da ist nicht nur die Besetzung (mit auch einem Kinderchor) philologisch unanfechtbar, da stimmen auch die Proportionen, da verliert Klangliches sich nie in einen puren Ausdrucks-Gestus (ob die englischen Choristen ein gutes Ungarisch singen, kann ich nicht beurteilen; als Chorsänger jedenfalls sind sie ihren ungarischen Kollegen weit voraus). Auch das Volkslied und Kodálys Instrumental-Variationen über diese werden reibungslos interpretiert, so daß die Bandbreite der Variationen zwischen elegischen und triumphierenden Tönen überzeugend eingefangen wird. – Die Klangtechnik der englischen Decca-Pressung ist fulminant: offen, mit großem Frequenzspektrum und ohne jedes Klirren; leider ist die leicht unruhige Oberfläche nicht von der gleichen Qualität – aber auch in dieser Beziehung ist die Turnabout-Platte schlechter.
(2 p U Heco P 4000) U.Sch.

Recital Bruce Abel

R. Schumann: Dichterliebe

Robert Franz: 11 Heine-Lieder

Bruce Abel, Bariton; Waltraud Poser, Klavier

Fono Corona SM 30 016 — 25.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Bruce Abel, so erfährt man aus dem Beiheft dieser Platte, ist nicht zufällig Sänger geworden. Warum er aber überhaupt geworden, bzw. wann und wo er geboren wurde, erfährt man ebensowenig wie die entsprechenden Daten seiner Begleiterin. So kann man nur aufgrund von Fotos die Ansicht hegen, daß es sich um junge Künstler handelt. Bei aller Berechtigung von Werbemethoden sollte eine Schallplattenfirma doch auch dem Informationsbedürfnis der Plattenkäufer Rechnung tragen.
Das Duo erfreut durch eine genaue Korrespondenz der interpretatorischen Verläufe, die auf solides Studium schließen läßt. Da bleibt Gelingen nicht aus, wenn sich auch eine gewisse Mechanisierung (und Übertreibung), zumal im Nachvollzug von komponierten Ritardandi u. ä., bemerkbar macht: Zwänge der intentional richtigen Reproduktion verstellen vorerst noch das Moment von Freiheit. Trotzdem ist diese Platte besser als so mancher Liederabend arrivierter Größen. Mutig die Wendung auf Lieder von Robert Franz (1815–1892), die – zumal sie oft auf Heine-Texte rekurrieren, die von anderen (u. a. Schumann) vertont wurden – mehr Leerlauf enthalten, als es dem Stand des Klavierlieds nach Schubert guttut. Floskelhaft-volksliedmäßige Melodieführung und harmlose Stützharmonien im Klavier lassen Franz nicht gerade als einen Meister des Lieds erscheinen. Trotz überbetonter Kanaltrennung sehr guter Klang, ebenfalls sehr gut die Preßtechnik der Platte.
(2 v U Heco P 4000) U. Sch.

Dietrich Fischer-Dieskau

Gesänge von Haydn und Mozart

Wiener Haydn-Orchester; Dirigent Reinhard Peters

DECCA SXL 21214-B — 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

In Mozarts kriegerischem Liedchen „Ich möchte wohl der Kaiser sein" (KV 539) mimt Fischer-Dieskau einen kleinen Mann, der mimt, er wäre der Kaiser. Doch es klingt so, als mimte der Kaiser einen kleinen Mann, der den Kaiser mimt. Die imperiale Perücke steht dem Sänger besser. Bei der Alternativfassung der Grafenarie aus „Hochzeit des Figaro", einer selten zu hörenden Kostbarkeit, bewegt sich Fischer-Dieskau gleißnerisch in großen Tonhöhen, ohne dabei seine knurrende und raunzende Herrenmenschen-Diktion, wie sie schon von seinen früheren Darstellungen der Rolle bekannt ist, zu vernachlässigen. Das Imposante bei den meisten Interpretationen der Platte ist die Überdimensionalität: selbst in scheinbar harmlosen komischen Ergüssen wie der Arie „Spann deine langen Ohren" aus Haydns „La vera sostanza" wird nicht auf irgendein Humor-Klischee rekurriert, sondern sozusagen mit gewaltigem Ausdrucks-Fundus gesungen, ohne Rücksicht auf Belcanto-Immanenz. Auch bei Haydns „Dice benissimo" gerät der italienische Buffostil doppelbödig, läßt jene persönliche Färbung durch, die sich bei Fischer-Dieskau der Standardisierung sperrt und vielleicht gerade deshalb immer wieder zum Bruch mit dem Schöngesang herausfordert. Bis hin zu Mozarts „Mentre di lascio" (KV 513) und der „Temistocle"-Arie (KV 432) bewährt sich Fischer-Dieskaus jegliche klassizistische Attitude verschmähende Kunst, die noch im Manierismus, in der erklärten Subjektivität stets mit dem korrespondiert, was kompositorisch gemeint ist.
H.K.J.

Dokumentation

Frieden

Wandlungen eines Themas von der Gregorianik bis zur zeitgenössischen Musik

Gregorianik: „Da pacem Domine"; Orlando di Lasso; „Da pacem Domine"; Schütz: „Verleih uns Frieden"; Pachelbel: „Tröste uns, Gott"; Brahms: „Ach, arme Welt"; Reda: „Vertraget einander in der Liebe"; Zimmermann: „Herr, mache mich zum Werkzeug deines Friedens"; Karl Heinz Wahren: Kantate über das Gebot „Du sollst nicht töten"

Heidelberger Kantorei, Leitung Erich Hübner; RIAS-Kammerchor, RIAS-Tanzorchester, Leitung Klaus Martin Ziegler

Pelca PSRX 40 602 — 24.– DM

Musikalische Bewertung:	a) 5	b) –
Repertoirewert:	5	
Aufnahme-, Klangqualität:	9	
Oberfläche:	9	

Eine von der Idee her ambitionierte, engagierte Produktion, die in der Ausführung freilich recht zwiespältig geriet. Auf der A-Seite hört man Chorsätze aus fünf Jahrhunderten, deren Texte um die Friedensbitte kreisen. Da findet sich eine qualitativ recht gemischte Gesellschaft beieinander. So repräsentativ die Gregorianik, Lasso, Schütz und Pachelbel für die Musik ihrer Zeit waren, so blaß wirkt heute bereits die Distler-Nachfolge eines Siegfried Reda. Und wenn Heinz Werner Zimmermann diese schmalbrüstige Singekreis-Linearität mit Synkopen und einem Ostinato-Zupfbaß versetzt, so entsteht dadurch noch keine Musik unserer Zeit, die Relevanz neben den Großen der Vergangenheit beanspruchen könnte. Wenn schon das Thema „Frieden" in der nachbrahmsischen Musik, dann hätte sich Schönbergs „Friede auf Erden" von 1907 als wesentliche musikalische Äußerung zu diesem ewig aktuellen Anliegen angeboten.
Dazu hätte es freilich eines erheblich kompetenteren Ensembles bedurft, als es die Heidelberger Kantorei darstellt, die einen Satz so einförmig und langweilig singt wie den anderen. Glaubt Erich Hübner wirklich, die aus hochqualifizierten Sängern zusammengesetzte Hofkapelle des Orlando di Lasso habe so keimfrei-zimperlich gesungen wie seine Kantorei?
Weit interessanter ist die B-Seite der Platte. Sie bringt eine Kantate von Karl Heinz Wahren, die anläßlich der Berliner Jazz-Tage 1969 im Rahmen des Sonderprogramms „Jazz in der Kirche" uraufgeführt wurde und das Thema „Du sollst nicht töten" in theologisch wie klangtechnisch aggressiver Manier angeht. Das Ganze ist eher eine Collage als eine Komposition. Gregorianische Bruchstükke, Tonbandaufnahmen von Kurfürstendamm-Demonstrationen, Chor-Polyphonie, wilde Jazz-Interjektionen bilden den Klanghintergrund zu den sachlich und leidenschaftslos gesprochenen Texten, die von Kains Mord an Abel berichten, über den medizinischen Ablauf des Verblutens eines Menschen, über die Greuel der spanischen Konquistadoren in Südamerika und über die bei einem Atomkrieg zu erwartenden Todesziffern referieren. Zum Schluß werden die Namen des Grauens unserer Tage von Rotterdam über Katyn und Buchenwald bis Dresden aufgezählt. Und das Ganze endet mit der theologisch provozierenden Frage des Jesus Sirach: „Wenn einer betet und der andre flucht: wes Stimme soll der Herr erhören?"
Die Wirkung der Kantate ist ohne Zweifel aufrüttelnd, jedenfalls wesentlich nachhaltiger als der Eindruck, den heute die linearen Bastelarbeiten der „Moderne" von gestern hinterlassen. Wenngleich die rein musikalische Substanz, die der Collage als Kitt dient, dünn ist. Insbesondere die vokalen Klangflächen à la Ligeti erscheinen in dieser Versimpelung modisch. Inwieweit der „Jazz" künstlerische Legitimität

besitzt, vermag der Rezensent nicht zu beurteilen.
Ein interessanter Versuch jedenfalls, der eine Aufnahme rechtfertigt. Klangtechnisch wurde anspringende stereophone Plastik erreicht, die verschiedenen Ebenen von Sprache, Musik, Tonband und Geräusch sind virtuos übereinandermontiert.
Ideelles Anliegen und kompositorische Folge sind ausgiebig kommentiert. Die Ausstattung der Platte ist mustergültig.
(3 b M Heco B 230/8) A.B.

Unterhaltung

An der schönen blauen Donau

Walzer von Johann Strauß (Sohn) 1825-1899

An der schönen blauen Donau op. 314; Kaiserwalzer op. 437; Wiener Blut op. 354; Künstlerleben op. 316; Frühlingsstimmen op. 410

New Yorker Philharmoniker, Dirigent Leonard Bernstein

CBS S 61135 16.- DM

Interpretation: 9
Repertoirewert: 2
Aufnahme-, Klangqualität: 9
Oberfläche: 9

Die Donau ist bekanntlich in Wien weder blau noch sonderlich schön. Wich der Cover-Fotograf deshalb nach Passau aus? Ansonsten ist gegen die Platte nichts einzuwenden, wenn man davon absieht, daß Lennie sich nicht gerade die rarsten Strauß-Walzer ausgesucht hat. Seitdem er in Wien die Rolle des besten Karajan aller Zeiten spielt, ist er sich natürlich eine solche Platte schuldig. Seine New Yorker Philharmoniker verfügen nicht ganz über den Klangcharme, den die Wiener Kollegen bei solchen Gelegenheiten auszustrahlen pflegen, sofern sie den Mann am Pult besonders gerne mögen. Einiges klingt am Hudson halt ein wenig härter. Sieht man von solchen Nuancen ab, so musiziert Bernstein einen Strauß, der weder sinfonisch aufgedonnert noch verschmiert ist. Seine Streicher haben Schmelz, meiden jedoch den Schmalz. Das Rhythmische bleibt, wie es für Johann Strauß jun. typisch ist, genau in der Balance von retrospektiver Ländler-Vitalität und schwebender Eleganz. Auch für die Übergänge findet Bernstein jenen Ton raffinierten Kalküls, der den Strauß-Dirigiervirtuosen legitimiert, seitdem diese Musik nicht mehr zum Tanz in Wiener Gartenlokalen, sondern vor Conaisseurs, die solche Feinheiten genüßlich abzuschmecken pflegen, erklingt. Sie kommen auf ihre Kosten so daß die Platte, die auch ausgewogen und vollmundig klingt, guten Gewissens empfohlen werden kann.
(3 b M Dovedale III) A.B.

Jazz

Stan Kenton / Hair

Stan Kenton (leader, p); Ralph Carmichael (arr); Jack Sheldon, Jimmy Zito (tp); Bob Cooper, Samt Most, Jack Nimitz, Bill Perkins, Bud Shank (sax); Victor Feldman (perc); Chuck Domanico (b) u. a.

Aquarius · Walking In Space · Frank Mills · I Got Life · Oolored Spade · Where Do I Go · Sodomy · Hare Krishna · Easy To Be Hard · Good Morning Starshine

Capitol C 062-80 173 20.- DM

Musikalische Bewertung: 9
Repertoirewert: 9
Aufnahme-, Klangqualität: 9
Oberfläche: 9

Die Platte zeigt zweierlei. Zum einen, daß mit Stan „the Man" Kenton noch gerechnet werden muß. Er ist der Alte geblieben; nicht als Avantgardist und Schockierer aber als gestandener Profi, der Nägel mit Köpfen macht, wie hier: Musical-Bearbeitungen waren von jeher seine Stärke. Zum anderen: „Hair" zählt zu den wenigen bleibenden Musicals des letzten Jahrzehnts. Die Arrangements von Ralph Carmichael, die sowohl der Band wie dem Chor wie dem Original gerecht werden, erweisen schnell: dieses Opus hat nicht nur das Hippie-Problem milieugerecht in den Griff bekommen, es ist auch so melodiengesättigt, daß es zusammen mit „My fair Lady" und der „West Side Story" auf einsamer Höhe steht. Wenn man „Hair" speziell in dieser Kenton-Version gehört hat, kann man alle neueren Rock-Opern einschließlich „Jesus Christ Superstar" vergessen. Nicht nur „Aquarius" und „Good Mornig Starshine" erblühen unter diesen kommerziell gewieften Händen zu Ohrwürmern, sondern auch alle anderen Titel der Platte. Eine Elite erfahrener Westküstenmusiker von Bud Shank bis Bob Cooper sorgt für perfekte Realisierung. Jack Sheldon macht mit seinem Flügelhorn samt beigefügtem Stöhnen „Sodomy" zu einer Groteskballade, die einem ins Gedächtnis zurückruft, daß der Titel sich auf „Unzucht mit Tieren" bezieht. Die Platte ist auch klangtechnisch brillant zu hören – den letzten Punkt zur vollen „10" hielt der Rezensent nur zurück, weil er ihn für die absoluten „Inselplatten" aufsparen will.
(13 Sony PUA 237 w W Sonab OA-4) Li.

Paul Desmond / Bridge Over Troubled Water

Paul Desmond (as); Herbie Hancock (e-p); Ron Carter (string-b); Jerry Jemott (fender-b); Airto Moriera (d); Joao Palma (d); Bill Lavorgna (d); Sam Brown (g); Gene Bertomcinni (g); strings

El Condor Pasa · So Long, Frank Lloyd Whright · The 59th St. Bridge Song · Mrs. Robinson · Old Friends · America · For Emily · Scarborough Fair · Cecilia · Bridge Over Troubled Water

A & M Records SP 3032 21.- DM

Musikalische Bewertung: 10
Repertoirewert: 9
Aufnahme-, Klangqualität: 9
Oberfläche: 9

Paul Desmonds subtile Lyrik mit ihrer weltfernen Melancholie, dem zarten Schmelz und der zerbrechlichen Schönheit war schon im Dave Brubeck-Quartett ein Höhepunkt dieser sonst angreifbaren Gruppe. Was Desmond in anderer Umgebung eingespielt hat, erhielt seinen Rang durch die Inspiration, die diese auf ihn ausübte. So zählten die Paarungen mit Jim Hall und Gerry Mulligan zu den gelungeneren, die Bossa Nova-LP „From the Hot Afternoon" zu den blasseren Ergebnissen. Diese Platte liegt wieder ganz auf Desmonds intimer Ebene. Don Sebesky, als Produzent erwähnt, aber wohl auch als Arrangeur verantwortlich, schrieb ungewöhnliche, streckenweise zauberhafte Klangteppiche für Streicher, vor denen sich Desmonds reiner Ton edel abhebt. Die vielleicht etwas spekulative Rechnung „Desmond spielt Simon und Garfunkel" (und dies schnell an den „El-Condor-Pasa"-Erfolg drangehängt) – diese Rechnung ging künstlerisch überraschend positiv auf. Die Paul-Simon-Themen verlieren unter Desmonds Händen jeglichen Hitparaden-Charakter. Keine Platte, die Bäume ausreißt oder Meilensteine setzt, aber etwas für Abendstunden, in denen die Welt wieder heil sein soll. Vorzüglich aufgenommen.
(13 Sony PUA 237 w W Sonab OA-4) Li.

Joe Farrell Quartet

Joe Farrell (ts, ss, fl, oboe); Chick Corea (p); Dave Holland (b); Jack DeJohnette (d); John McLaughlin (g); aufgenommen Juli 1970

Follow Your Heart · Collage For Polly · Circle In The Square · Molten Glass · Alter Ego · Song Of The Wind · Motion

CTI Records (Metronome) CTI 6003 20.- DM

Musikalische Bewertung: 9
Repertoirewert: 9
Aufnahme-, Klangqualität: 9
Oberfläche: 9

Stanley Turrentine / Sugar

Stanley Turrentine (ts); Freddie Hubbard (tp); Lonnie L. Smith jr. (e-p); Butch Cornell (org); Billy Kaye (d); Ron Carter (b); Richard „Pablo" Landrum (conga); George Benson (g); aufgenommen November 1970

Sugar · Sunshine Alley · Impressions

CTI Records (Metronome) CTI 6005 20.- DM

Musikalische Bewertung: 8
Repertoirewert: 6
Aufnahme-, Klangqualität: 8
Oberfläche: 9

Freddie Hubbard / Red Clay

Freddie Hubbard (tp); Joe Henderson (ts); Herbie Hancock (p); Ron Carter (b); Lenny White (d); aufgenommen Januar 1970

Red Clay · Delphia · Suite Sioux · The Intrepid Fox

CTI Records (Metronome) CTI 6001 20.- DM

Musikalische Bewertung: 6
Repertoirewert: 5
Aufnahme-, Klangqualität: 8
Oberfläche: 9

Hubert Laws / Crying Song

CTI Records (Metronome) CTI 6002 20.- DM

Musikalische Bewertung: 8
Repertoirewert: 6
Aufnahme-, Klangqualität: 8
Oberfläche: 9

Der Jazzplattenmarkt splittert sich auf in kleine Firmen, denen zwar die finanzielle und vertriebliche Potenz der Großkonzerne fehlt, die aber beweglicher sind und ihr eigenes Profil leichter durchsetzen können. Im Rahmen dieses Trends hat der amerikanische Produzent Creed Taylor, nachdem er für die Labels Verve (Stan Getz' „Jazz Samba") und A & M (Wes Montgomery-Alben) eine Reihe erfolgreicher Platten produziert hat, sein eigenes Etikett (CTI Records" gegründet. Dem Rezensen-

ten liegen vier Platten vor, die deutlich die Marktpolitik Taylors zeigen: Verpflichtung nicht der Stars, die ohnehin vertraglich fest gebunden sind, sondern von begabten Profis aus dem zweiten Glied; eine Musik, die allgemeinverständlich, swingend und rhythmisch packend ist; dabei jedoch dem federführenden Solisten die Freiheit lassend, auch eigene Vorstellung zu verwirklichen. –

Ideal ist das im Falle von Joe Farrell gelungen. Farrell spielt imaginativen, schöpferischen, fantasievollen Jazz, von heute. Er ist ungemein professionell nicht nur auf seinem Hauptinstrument, dem Tenorsaxofon, sondern auch auf Flöte, Altflöte und Oboe, und bestätigt insgesamt den Rang, den er sich bei Jackte Byard und Elvin Jones erspielt hat. Auf dem Sopransax baut er auf dem mittleren Coltrano auf. Er ist kein kompromißloser Radikalist, der sich über die Grenzen der Musik hinwegsetzt. Er liebt seine Instrumente. Wenn er in freie Gefilde geht, so äußert sich das nicht im Zerstören gegebener Ordnungen, sondern im Erweitern von Möglichkeiten. Ein Beispiel sind die colageartig übereinandergespielten Altflöten in „Collage for Polly" oder das spielerisch-willkürliche Weben zwischen Flöte und Piano in „Song of the wind". „Follow your heart" hätte gut der Titel dieser Platte sein können – in diesem Stück spielt der z. Zt. viel aufgenommene englische Gitarrist John McLaughlin mit, und die Integration zwischen den begleitenden Musikern ist vorzüglich. – Eine Stufe weniger modern, aber in ihrer Art genauso gelungen ist die Stanley Turrentine-Platte „Sugar". Dies ist „straight ahead" swingender Jazz mit angeregten „blowing"-Chorussen kompetenter Solisten, wobei das robuste Tenorsaxofon des Leiters den Ton angibt. Die Rhythmusgruppe „marschiert" vom ersten bis zum letzten Takt. Daß der Hard-Bop-Freund Ira Gitler den Begleittext (die Hüllen sind sonst unkommentiert) geschrieben hat, ist bezeichnend. – Gegen die Freddie Hubbard-Platte „Red Clay" ist nicht viel einzuwenden, nur fehlt vielleicht der Funke Originalität, der sie von gleichwertigen abhebt. Die erstaunliche Virtuosität, die Hubbard auf der Trompete besitzt, ist vielen Anlaß zu Lob und Preis, während sie den Chronisten eher stört: der Meister der schnellen und hohen Töne zeigt sein Können etwas zu gern und routiniert. — Hubert Laws schließlich spielt auf „Crying Song" seine schöne und beseelte Flöte poppig, unterhaltend, funky und anregend. Manches klingt wie ein mit Streichern und Blechbläsern unterlegtes „Mercy, Mercy, Mercy". – Allen Platten ist gemeinsam, daß sie sauber, klar und plastisch aufgenommen und gut gefertigt sind. Allerdings hat Ingenieur Rudy Van Gelder, dessen Tonstudio für alle Platten verantwortlich zeichnet, durchweg viel Hall hinzugefügt. Dadurch klingen alle Platten – vor allem die Flöte von Joe Farrell – recht saftig. Nun, man mag das heute; bald wird man nicht mehr wissen, daß es jemals anders war.

(13 Sony PUA 237 w W Sonab OA-4) Li.

Jeremy Steig / Wayfaring Stranger

Jeremy Steig (fl); Eddie Gomez (b); Don Alias (d); Sam Brown (g); aufgenommen ca. 1970

In The Beginning · Mint Tea · Wayfaring Stranger · Waves · All Is One · Space

Liberty Blue Note BST 84 354 21.– DM

Musikalische Bewertung:	7
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Die heiseren, fiebrigen Flötentöne von Jeremy Steig stehen hier noch mehr im Mittelpunkt als auf seinen anderen Platten, ist er doch, da Gittarist Sam Brown nur in einem Titel mitwirkt, einziger Solist. Weiß der Teufel, wie er all diese phantastischen Geräusche aus der Querflöte zaubert: durch Fingermanipulationen an den Klappen, durch den Ansatz, durch Mitsummen, -brummen und -flöten nicht nur im Unisono, durch Nebengeräusche und Hall und durch jede Menge Glissando und Staccati. Seine musikalische Phantasie wuchert üppig; daß er kein Freund strenger Logik ist, belegt in einem anderen Medium auch der krause Strich seiner Zeichnungen, die auf der Hülle abgebildet sind. Dazu paßt der provisorische Charakter der Session: fast alle Titel blenden aus, ohne daß gerade an dieser Stelle eine zwingende Notwendigkeit besteht. „Wayfaring Stranger", der Titel, der der Platte den Namen gegeben hat, ist in seiner schönen Folklorestimmung 10 Punkte wert, aber die etwas ermüdende Eintönigkeit des einzigen Melodieinstruments und die Ähnlichkeit der Themen drücken die Gesamtbewertung auf sieben Punkte. Die Technik ist billigerweise gut; die beiden letzten Stücke, in Duobesetzung aufgenommen, klingen leiser; viel Musik fürs Geld: 46'40 Minuten.

(13 Sony PUA 237 w W Sonab OA-4) Li.

Die Abspielgeräte unserer Schallplattenrezensenten

Für die Beurteilung der technischen Qualität einer Schallplatte ist es wichtig, die Geräte zu kennen, mit denen sie abgespielt wurde. Wir setzen deshalb hinter jede Plattenbesprechung eine Gruppe von Ziffern und Buchstaben, woraus der Leser erkennen kann, welche Plattenspieler, Tonabnehmersysteme und Verstärker zur Beurteilung der Platten benutzt wurden. Weicht der benutzte Tonarm von der Standardausführung ab, so wird dieser jeweils voll ausgeschrieben. Es bedeuten:

Plattenspieler

1	Braun PS 1000
2	Braun PS 500
3	Philips GA 202
4	Lenco L 70
5	Perpetuum-Ebner 2020
6	Thorens TD 124
7	Braun PC 5
8	Miracord 50 H
9	Dual 1019
10	Thorens TD 150
11	Sony TTS-3000
12	Lenco L 75
13	Acoustical 2800-S
14	Dual 1219
15	Thorens TD 125

Diese Reihen werden bei Hinzukommen neuer Abspielgeräte erweitert.

Tonabnehmersysteme

a	Goldring 800 Super E
b	Philips GP 412
c	Ortofon SPU-G/T-E
d	Decca ffss Stereo
e	STAX CP 40 E
f	Elac STS 444-E
g	Empire 888
h	Ortofon S 15 TE
i	Pickering XV-15 750 E
k	Pickering XV-15 15 AME 400
l	Pickering XV-15 AM 350
m	Shure M 75 G II
n	Shure M 75 E II
o	ADC 10 E
p	ADC 25
q	Shure V 15
r	Shure M 55 E
s	Pickering V 15 750 E
t	Shure M 44-7
u	Stanton 581 EL
v	Shure V 15 II
w	Shure M 75 E
x	Elac STS 444-12

Verstärker

A	The Fisher X-1000
B	The Fisher 600
C	Leak
D	The Fisher 800-C
E	Grundig SV 140
F	Braun CSV 1000
G	Grundig SV 80
H	Beomaster 3000
I	Braun CSV 60
K	Scott 342-13
L	McIntosh C 24/MC 275
M	MEL-PIC 35
N	Sherwood S 7700
O	Telewatt VS 71
P	Quad
Q	Pioneer SM-Q—300
R	Scott 344-C
S	McIntosh MA 5100
T	Lansing SA-600
U	Saba 8120
V	Elowi MX 2000
W	Wega 3110

harman kardon präsentiert zur Funkausstellung 1971

Citation-Ingenieure haben diese Geräte entwickelt und gebaut



Receiver 630

mit aufsehenerregenden technischen Daten

- 2 separate Stromversorgungsteile
- vorgesehen für Dolby-FM-Rundfunk
- gleichstromgekoppelter NF-Verstärker

Verstärkerteil: Ausgangsleistung 2 x 30 W RMS. Beide Kanäle gleichzeitig an 8 Ohm von 20 — 20 000 Hz bei weniger als 0,5 % T.H.D. Musikleistung 2 x 60 W. Leistungsbandbreite 10 — 40 000 Hz bei weniger als 0,5 % T.H.D. Intermodulationsverzerrungen weniger als 0,15 % bei voller Ausgangsleistung.
Empfängerteil: FM-Empfindlichkeit 1,9 μV IHF. Stereotrennung 32 dB. Mono 0,6 % T.H.D., Stereo 0,7 % T.H.D.



Receiver 930

das Spitzenmodell der Harman Kardon Receiver-Linie

- 2 separate Stromversorgungsteile
- FM-Front-end mit rauscharmen MOS-fet-Transistoren
- Antenneneingang 300 und 75 Ohm
- 6-Pol Keramik ZF-Filter
- integrierte Schaltungen im ZF-Verstärker
- gleichstromgekoppelter NF-Verstärker

Verstärkerteil: Ausgangsleistung 2 x 45 W RMS. Beide Kanäle gleichzeitig an 8 Ohm von 20 — 20 000 Hz bei weniger als 0,5 % T.H.D. Musikleistung 2 x 100 W. Leistungsbandbreite 10 — 40 000 Hz bei weniger als 0,5 % T.H.D. Intermodulationsverzerrungen weniger als 0,15 % bei voller Ausgangsleistung.
Empfängerteil: FM-Empfindlichkeit 1,8 μV IHF. Begrenzungseinsatz 1,5 μV. Maximaler Rauschabstand 70 dB. Mono 0,5 % T.H.D., Stereo 0,6 % T.H.D. Stereotrennung 38 dB.

Besuchen Sie uns auf der Internat. Funkausstellung Berlin - Halle 23 - Stand 2301

Außerdem stellen wir dort vor: HARMAN KARDON NOCTURNE 330 A und NOCTURNE 230 sowie die neue HARMAN-KARDON-Lautsprecher-Linie HK 35 und HK 45

inter hifi - 71 heilbronn - uhdestr. 33 - telefon 07131/53096

KRITERIEN

für die Beurteilung von UKW-Stereo-Empfangsteilen

Otto Diciol

Hinsichtlich des UKW-Stereo-Empfangs in HiFi-Qualität sieht sich der Interessent einem gewaltigen Angebot in- und ausländischer Empfangsteile gegenüber. Welche Fabrikate eignen sich am besten für einwandfreien Stereoempfang? Europäische mit hoher Eingangsempfindlichkeit und guter Trennschärfe bei verminderter Bandbreite oder amerikanische (auch japanische mit Blickrichtung auf die USA entwickelte) mit kleinerer Eingangsempfindlichkeit, weniger weit getriebener Trennschärfe, dafür aber optimaler Bandbreite? Die Beantwortung der Frage hängt von den örtlichen Empfangsverhältnissen und den besonderen Wünschen des Käufers ab. Wohnt er in einem Gebiet, in dem das Angebot an UKW-Stereo-Sendern sehr groß ist und die Stationen womöglich noch dicht benachbart sind? Legt er Wert auf akzeptable Empfangsqualität möglichst vieler und darüber hinaus auch weit entfernter Sender? Oder möchte er wenige, klar innerhalb UKW-Reichweite angesiedelte Stationen mit größter HiFi-Qualität empfangen?

Im nachfolgenden Beitrag versucht unser Mitarbeiter O. Diciol die Gesetzmäßigkeiten der UKW-Stereo-Übertragung und die daraus resultierenden Verknüpfungen verschiedener technischer Daten grundsätzlich darzustellen und deren Bedeutung für die Beurteilung der Ergebnisse unserer Messungen zur Beantwortung der eingangs aufgeworfenen Frage klarzustellen.

(Red.)

a) Vorstellungen über die Eigenschaften einer UKW-Empfangsanlage

Soll eine HiFi-Empfangsanlage gekauft werden, so wünscht man sich von ihr nicht nur eine gute Wiedergabequalität, sondern auch bei hoher Trennschärfe, möglichst an einer Zimmerantenne, den rauschfreien Stereoempfang einer beachtlichen Anzahl auch weiter entfernt liegender UKW-Sender. Für den Käufer eines UKW-Empfängers ist daher neben dessen Preis die in seinem Datenblatt genannte Eingangsempfindlichkeit von besonderem Interesse. Je höher die Eingangsempfindlichkeit ist, um so besser scheint die getroffene Wahl zu sein.

Dabei denken viele Käufer eines UKW-Empfängers nicht daran, daß die Ausbreitungsbedingungen der Ultrakurzwellen in grober Annäherung denen der Lichtstrahlen ähneln. Ein einwandfreier UKW-Empfang, besonders der Stereosendungen von weiter entfernten Strahleranlagen, ist daher nur bedingt bei nicht allzu ungünstigen topografischen Bedingungen und gleichzeitiger Verwendung einer geeigneten UKW-Hochantenne möglich.

Ungünstige topografische Bedingungen liegen z. B. vor, wenn sich der Empfängerstandort in einem tief eingeschnittenen Tal oder in unmittelbarer Nähe hoher Bergrücken oder Hochhäuser befindet.

b) Die Gesetzmäßigkeit der UKW-Stereo-Übertragung

Die Antenne

Häufig teilen mir enttäuschte Rundfunkteilnehmer mit, daß sie sogar ihren Bezirkssender stereofon nur mit mehr oder minder starkem Rauschen hören können und bitten gleichzeitig um Rat, wie dieser Übelstand abgestellt werden kann. Um vielen Stereohörern derartige Enttäuschungen möglichst zu ersparen, erscheint es sinnvoll, einmal im Zusammenhang und gleichzeitig möglichst leicht verständlich einige Gesetzmäßigkeiten des UKW-Betriebs bzw. -Empfangs aufzuzeigen. Im Abschnitt oben wurde bereits gesagt, daß die Ausbreitungsbedingungen der Ultrakurzwellen denen der Lichtstrahlen ähneln. Damit wird auch für den Laien verständlich, daß

1. die Reichweite der Ultrakurzwellen-Sender nur begrenzt sein kann,
2. die Ultrakurzwellen ebenso wie die Lichtstrahlen reflektiert werden,
3. Hindernisse im Strahlenweg, wie z. B. Bergrücken, Wände, tief eingeschnittene Täler, aber auch Hochhausklötze und Wohnungsmauern, die Energie der ultrakurzen Wellen u. U. sehr stark dämpfen.

Mit einer Zimmerantenne kann man z. B. nur dann einen einwandfreien Stereoempfang erwarten, wenn die Entfernung zum nächsten Sender nicht zu groß ist und gleichzeitig zwischen diesem und der eigenen Wohnung die Gebäudeverhältnisse nicht zu ungünstig sind, d. h. in etwa eine quasi-optische Verbindung zwischen diesen beiden Punkten denkbar ist.

Bei verrauschtem UKW-Empfang höre ich auch häufig die Frage, ob sich dieser nicht durch Einschaltung eines Verstärkers zwischen die Hoch- bzw. Zimmerantenne und den Empfänger verbessern ließe. Da ausnahmslos jeder Verstärker ein Eigenrauschen erzeugt, muß diese Frage mit einem klaren „Nein" beantwortet werden. Der Grund hierfür sei an einem Beispiel erläutert: Die Antenne möge von einem Sender eine Hochfrequenzspannung von 1,5 μV an 240 Ohm liefern. Das auf den Eingang bezogene Eigenrauschen eines nachgeschalteten Antennenverstärkers mit einer Verstärkung von 30 dB sei mit 0,15 μV angenommen. Dann steht an den Ausgangsklemmen des Antennenverstärkers eine Hochfrequenzspannung von rund 45 μV, zugleich aber auch eine Rauschspannung von 4,5 μV. Dies ist aber gleichbedeutend damit, daß der Abstand zwischen Nutz- und Störspannung nach wie vor 1 : 10 $\triangleq$ 20 dB beträgt, sich sich also nicht gebessert hat. Das Eigenrauschen eines Verstärkers nimmt außerdem mit seiner Übertragungsbandbreite zu. Diese ist bei Antennenverstärkern durchweg größer als bei UKW-Empfängern. Daher wird in dem Bei-

spielsfall der Signal-Störspannungsabstand sogar ein wenig schlechter sein als bei direktem Anschluß der Antenne an den Empfänger. Ein Antennenverstärker läßt sich daher nur dort richtig nutzen, wo die Antenne schon eine ausreichend große Hochfrequenzspannung ($\geq$ 100 μV) liefert. Er übernimmt dann die Aufgabe, die in längeren koaxialen Zuführungskabeln und/oder die bei Anschluß mehrerer Empfänger entstehende Dämpfungen auszugleichen. Damit der Signal-Störspannungsabstand, d. h. das Verhältnis zwischen der Antennenspannung und dem Eingangsrauschen des Antennenverstärkers nicht verschlechtert wird, ist der Antennenverstärker grundsätzlich möglichst nahe bei der Antenne zu montieren.

Kriterien beim UKW-Rundfunk

Im Gegensatz zu den Lang-, Mittel- und Kurzwellensendern arbeiten die Rundfunk-UKW-Stationen nicht mit Amplituden-, sondern mit Frequenzmodulation. Hierbei bleibt die Amplitude des Hochfrequenzträgers stets konstant. Seine Modulation wird durch Änderung seiner Frequenz erzielt. Die Größe der Frequenzabweichung, mit „Hub" oder „Frequenzhub" bezeichnet, entspricht der Amplitude der Signalspannung. Bei der Frequenzmodulation entsteht, zusätzlich zur Frequenz der eigentlichen Signalspannung, eine Vielzahl diskreter Seitenfrequenzen, die ein Vielfaches der Modulationsfrequenz betragen. Die Amplituden dieser Seitenfrequenzen nehmen zwangsläufig mit größer werdendem Hub zu. Für eine in bezug auf den Frequenzgang, den Klirrgrad und die Übersprechdämpfung hifi-gerechte Wiedergabe müssen beim UKW-Betrieb nicht nur die innerhalb des Hörbereichs liegenden Töne, sondern ebenso möglichst alle daraus entstehenden und symmetrisch zum Hochfrequenzträger liegenden Frequenzen übertragen werden. Der UKW-FM-Rundfunk benötigt daher im Vergleich zur Amplitudenmodulation ein viel breiteres Frequenzspektrum, also eine größere Übertragungsbandbreite. In Absatz b_1 wurde bereits darauf hingewiesen, daß die Rauschspannung eines jeden Verstärkes — auch in einem Empfänger befindet sich eine Reihe von Verstärkerstufen — von der Übertragungsbandbreite abhängig ist. Da diese bei UKW-Geräten größer ist als bei AM-Empfängern, würden UKW-Empfänger bei gleicher Eingangsempfindlichkeit mehr rauschen, wenn man nicht einen technischen Kunstgriff anwendete. Senderseitig werden die Höhen angehoben (Preemphasis) und im Empfänger wieder um den gleichen Betrag abgesenkt (Deemphasis). Der Überalles-Frequenzgang bleibt also linear. Infolge der empfängerseitigen Höhendämpfung wird aber auch das Rauschen um den gleichen Wert abgesenkt, also verkleinert.

Wie groß ist die beim UKW-Empfang benötigte Bandbreite? Um diese Frage vollständig beantworten zu können, muß des besseren Verständnisses wegen kurz die Aufbereitung des Stereo-Rundfunk- oder Multiplex-Signals erklärt werden. Bei der Aufnahme wird aus der Links- und Rechtsinformation das sogenannte Summensignal (L+R) gebildet. Es enthält somit für den monauralen Empfang den kompletten Modulationsinhalt. Zusätzlich wird ein aus der Links- und Rechtsinformation bestehendes Differenzsignal (L—R) benötigt. Beide Signale haben den gleichen von 40 bis 15 000 Hz reichenden Frequenzumfang. Um das Differenz- mit dem Summensignal auf der gleichen Senderfrequenz ausstrahlen zu können, wird dieses in einen anderen Frequenzbereich transformiert und mittels Amplitudenmodulation einem 38-kHz-Hilfsträger aufgedrückt. Das Differenzsignal nimmt jetzt auf den AM-Seitenbändern einen Frequenzbereich von 23 — 37,96 kHz und 38,04 — 53 kHz ein. Im Vergleich zu Monosendungen ist also bei Stereobetrieb der linear zu übertragende Frequenzbereich oben von 15 kHz auf 53 kHz erweitert. Dies ist u. a. gleichbedeutend mit deutlich erhöhtem Antennenspannungsbedarf für gleichen Rauschabstand wie bei Monobetrieb.

Soll der gesamte Hörbereich bis 15 kHz optimal übertragen werden, so benötigt gemäß der Gleichung „$B = 2(\triangle F + K \cdot F_{mod})$" ein UKW-Sender für monauralen Betrieb eine Bandbreite von 180 kHz, bei Stereobetrieb von 256 kHz. Für Europa wurde während der Stockholmer Wellenkonferenz von 1961 als Minimum-Frequenzabstand der Sender das 100-kHz-Raster festgelegt. In Amerika beträgt der Mindestabstand zwischen zwei Sendern 200 kHz. Als Folge hiervon bezieht man in Europa die Trennschärfe eines Empfängers auf einen Frequenzabstand von 300 kHz, in Amerika von 400 kHz. An die in Europa benutzten UKW-Geräte werden also höhere Trennschärfeanforderungen gestellt.

Die heutigen UKW-Empfänger arbeiten ausnahmslos alle nach dem Superhet-Prinzip. Bei diesem wird die Empfangsfrequenz durch Überlagerung mit einer entsprechenden Oszillatorfrequenz in eine konstante Zwischenfrequenz (bei UKW = 10,7 MHz) umgesetzt und im Zwischenfrequenzbereich verstärkt. Damit alle Bedingungen der DIN 45 500 und gleichzeitig die im Vergleich zu Amerika schwierigeren Trennschärfeanforderungen erfüllt werden, müssen die europäischen Hersteller der Dimensionierung der ZF-Filter besondere Aufmerksamkeit widmen. Wird im Interesse der Trennschärfe die Zwischenfrequenzbandbreite zu gering gewählt, so verursachen die bei dem maximal zulässigen Hub von 75 kHz entstehenden Dämpfungsverzerrungen eine Frequenzgangbeeinflussung der Höhen, deutliche Zunahme des Klirrgrads und eine Verschlechterung der Übersprechdämpfung. Um bei guter Trennschärfe für 300 kHz Frequenzabstand die vorgenannten Mängel zu vermeiden, benötigt man relativ aufwendige Filter mit hoher Flankensteilheit und bemüht sich gleichzeitig um einen optimalen Kompromiß zwischen Trennschärfe und Dämpfungsverzerrungen, d. h. man benutzt Zwischenfrequenzfilter, die durchweg eine Durchlaßbandbreite zwischen 200 und 220 kHz aufweisen. In den USA und Japan wird die Trennschärfe eines Empfängers, wie bereits in diesem Abschnitt erwähnt, gemäß der IHFM-Festlegungen auf 400 kHz Frequenzabstand bezogen. Die meisten der dort gefertigten HiFi-Geräte sind deshalb für die optimale ZF-Durchlaßbreite von 256 kHz ausgelegt. Diese vergrößerte Bandbreite macht sich auch bei dem Rauschspannungsabstand etwas bemerkbar.

c) Die Bedeutung der Empfängerdaten und ihre Auswertung

Oben wurde absichtlich etwas die Gesetzmäßigkeit des UKW-Betriebes erläutert, um damit aufzuzeigen, daß viele der in den Datenblättern genannten Werte miteinander verkoppelt sind, also im Zusammenwirken mit anderen Daten und nicht allein für sich gewertet werden dürfen. Eine Schlüsselstellung nehmen hierbei die Eigenschaften des Zwischenfrequenzverstärkers ein. Dies gilt bereits für die Definition der Eingangsempfindlichkeit. Sie wird bei den meisten in Europa gefertigten Geräten auf einen Rauschabstand von 26 dB, bei den amerikanischen auf 30 dB, bezogen und gilt ausschließlich für monauralen Betrieb. Wegen des hierfür festgelegten sehr geringen Rauschspannungsabstandes, bei dem der Empfang mit Sicherheit keinen Genuß bereitet, sollte diese Empfindlichkeitsangabe nicht überbewertet werden. Außerdem wurde bereits gesagt, daß die Rauschspannung mit steigender Übertragungsbreite ebenfalls zunimmt. Hieraus läßt sich folgendes ableiten:

1. Man kann die Eingangsempfindlichkeit eines Empfängers wesentlich steigern, wenn man seine Zwischenfrequenzbandbreite deutlich verringert und dafür einen verminderten Tonfrequenzübertragungsbereich bei gleichzeitig gesteigertem Klirrgrad in Kauf nimmt.
2. Die Rundfunkstereophonie erfordert gemäß der weiter oben genannten Gleichung eine höhere Übertragungsbandbreite als der monaurale Betrieb. Um trotzdem den gleichen Signal-Fremdspannungsabstand wie bei diesem zu erreichen, benötigt man für den gleich rauschfreien Empfang von Stereosendungen eine deutlich höhere Antennenspannung.
   Um den praktischen Bedürfnissen gerecht zu werden, nennen wir deshalb in unseren Testberichten außer der normgemäß festgelegten monauralen Eingangsempfindlichkeit zusätzlich die Antennenspannung, die an 240 Ohm bei 40 kHz Hub benötigt wird, um für Stereoempfang gerade den von der Din 45 500 geforderten Mindest-Rauschabstand von 46 dB erreichen zu können. Aber auch diese Angabe darf deshalb nicht überbewertet werden, weil sie nur dann gilt, wenn kein anderer Sender frequenzbenachbart arbeitet.

Wie ebenfalls bereits an anderer Stelle gesagt, verursacht eine zu geringe Durchlaßbandbreite des Zwischenfrequenzverstärkers ungünstige Auswirkungen auf den Höhenfrequenzgang, den Klirrfaktor und die Übersprechdämpfung. Ist bei einem Empfänger die ZF-Bandbreite ausreichend groß, so wird unter der Voraussetzung, daß seine Deemphasis der europäischen Norm von 50 µs entspricht, der Übertragungsbereich mit einer relativ geringen Toleranz bis 15 kHz reichen. Werden bei der o. a. richtigen Deemphasis jedoch die Toleranzen und die Frequenzgang-Mindestanforderungen der DIN 45 500 bei etwa 13 kHz mehr oder minder voll in Anspruch genommen, so läßt dies vermuten, daß eine zu geringe Durchlaßbreite des ZF-Verstärkers die Ursache hierfür ist.

Die weiter oben genannte Formel läßt außerdem erkennen, daß nicht nur mit breiter werdendem Frequenzbereich, sondern ebenso mit größer werdendem Hub, also wachsender Aussteuerung, der Bandbreitebedarf zunimmt. Wegen des in Stockholm festgelegten 100-kHz-Kanalrasters wurde die Vollaussteuerung eines UKW-Senders für den 1-kHz-Pegelton mit 40 kHz Hub für Europa vereinbart. Infolge der bereits erwähnten Preemphasis kann es — insbesondere bei moderner Musik mit starken Höhenanteilen — geschehen, daß die mit 75 kHz Hub international festgelegte Maximal-Senderaussteuerung erreicht wird. Hierdurch wächst zwangsläufig nicht nur die vom Sender benötigte Bandbreite, sondern ebenso die Amplitude der Seitenfrequenzen mit den bereits erwähnten Folgeerscheinungen.

Obwohl die DIN 45 500 als Meßbedingung für den Klirrgrad einen Hub von 40 kHz vorschreibt, nennen wir aus dem vorgenannten Grunde in unseren Testberichten nicht nur den bei Stereobetrieb für 40 kHz Hub entstehenden Klirrgrad, sondern ebenso den für 75 kHz Hub. Weisen beide Werte einen starken Unterschied auf und überschreiten die nichtlinearen Verzerrungen bei 75 kHz die von der HiFi-Norm selbst bei 40 kHz tolerierte 1 %-Grenze, so darf man folgern, daß diese Verzerrungen durch eine zu geringe Durchlaßbreite im ZF-Verstärker verursacht werden.

Ein sehr gutes Kriterium für die durch zu geringe ZF-Durchlaßbreite entstehenden Dämpfungsverzerrungen bildet die Größe der Übersprechdämpfung. Nur bei Gleichheit des Frequenz- und damit des Phasenganges von Summen- und Differenzsignal läßt sich eine hohe Übersprechdämpfung verwirklichen.

Ist infolge zu geringer ZF-Durchlaßbreite z. B. die Amplitude des Differenzsignales kleiner als die des Summensignales, so entsteht bereits bei relativ kleinen Pegelunterschieden eine deutliche Abnahme der Übersprechdämpfung. Obwohl die DIN 45 500 bei 1 kHz nur eine Kanaltrennung von 26 dB fordert, weisen gute UKW-Empfänger bei 1 kHz Übersprechdämpfungen von mindestens 35 dB auf.

Im Text wurde bisher nur von den ungünstigen Folgen gesprochen, die ein ZF-Verstärker bei zu geringer Durchlaßbreite in bezug auf den Empfängerfrequenzgang, seinen Klirrgrad und seine Übersprechdämpfung auslöst. Durch den ZF-Verstärker wird aber gleichzeitig eine weitere und sehr wichtige Empfängereigenschaft, nämlich die Trennschärfe, bestimmt. Gerade wegen der hohen Senderdichte für den Empfangsgenuß von entscheidender Bedeutung.

Es empfiehlt sich daher dringend beim Empfängerkauf darauf zu achten, daß bei Erfüllung der weiter oben genannten Werte der Trennschärfe mindestens 50 dB bei einem Frequenzabstand von 300 kHz beträgt.

Wohnt der Käufer in einer Gegend, in der wegen günstiger Empfangslage eine größere Anzahl Sender einfällt, so empfiehlt es sich, als Kompromiß zugunsten der Trennschärfe einen kleinen Abstrich bei dem Frequenzgang, dem Klirrgrad und der Übersprechdämpfung in Kauf zu nehmen. Dies wirkt sich weniger nachteilig aus, als wenn wegen nicht ausreichender Trennschärfe stets ein Nachbarsender leise mitzuhören ist.

In bezug auf die Trennschärfe ist auch die „Gleichwellenunterdrückung" oder „capture ratio" von Bedeutung. Sie nennt den Wert, um wieviel schwächer ein Signal gegenüber einem anderen auf der gleichen Frequenz einfallenden sein muß, damit das Schwächere unterdrückt wird. Je kleiner der hierfür genannte dB-Wert ist, desto wirksamer arbeitet die Gleichwellenunterdrückung. Werte zwischen 1 und 3 dB sind als sehr gut bis gut zu bezeichnen.

Die Werte für die Pilotton-, Spiegelfrequenz- und Zwischenfrequenzdämpfung können für sich allein gewertet werden. Bei ihnen ist ein möglichst hoher dB-Wert anzustreben.



zur
Internationalen
Funkausstellung
Berlin 1971

Sie erfahren dort alles über unser Programm auf dem Sektor der High Fidelity und Stereophonie

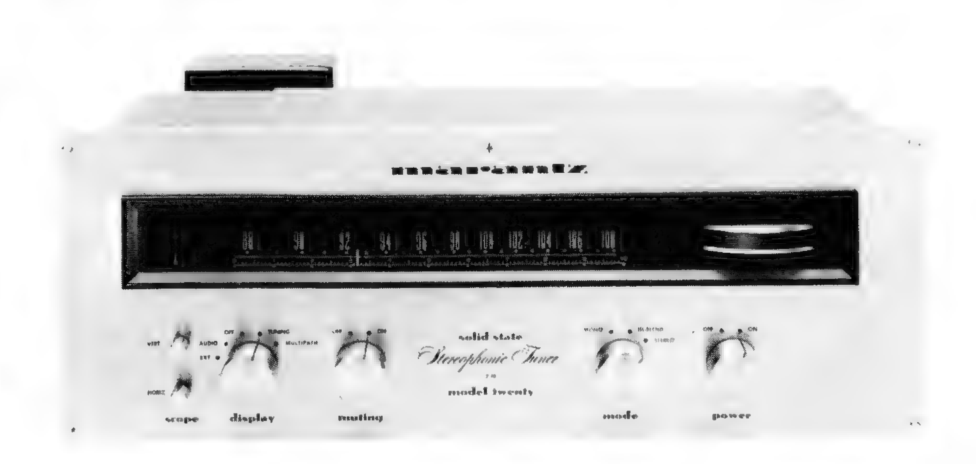


Besuchen Sie uns!
Wir erwarten Sie
in Halle 23, Stand 2317



VERLAG G. BRAUN 75 KARLSRUHE 1





Empfänger Marantz Modell 20

Wie schon berichtet, hat die Fa. Paillard-Bolex GmbH den Vertrieb der HiFi-Geräte der amerikanischen Prestigemarke „Marantz" übernommen. Diese Markenbezeichnung wird von zwei Geräteprogrammen in Anspruch genommen. Das eine, teure, stammt aus den USA. Das andere, preislich konventionelle, wird in Japan hergestellt. Der UKW-Stereo-Empfangsteil Modell 20 (empfohlener Richtpreis inklusive MWSt 3950.— DM) dürfte hinsichtlich des Prestigewertes das erstgenannte Programm eindeutig anführen.

Kurzbeschreibung

Einen hinreichenden Eindruck vom Aussehen dieses Marantz-Bausteins vermittelt unsere farbige Titelseite. Die goldfarbene, geschliffene Aluminium-Frontplatte ist nicht unempfindlich gegen Fingerabdrücke. Diese lassen sich jedoch mit geeigneten Lösungsmitteln wieder entfernen. Die Gestaltung der Frontplatte zeugt von schlichter Seriosität. Der schmale Ausschnitt für Senderskala, Abstimmung und Abstimmungsanzeige ist schwarz gehalten. Erst im Betriebszustand kommt Farbe ins Spiel: Die Senderskala leuchtet blau und gelb, die Stereoanzeige rot und die Abstimmanzeige, für die nichts geringeres als ein Oszilloskop verwendet wird, grünlich, wie Braunsche Röhren dies nun einmal an sich haben. Der Ein-Aus-Schalter befindet sich ganz rechts auf der Frontplatte, und zwar in Form eines Drehknopfes. Der links daneben erkennbare Drehknopf ist ein Funktionswahlschalter mit den Positionen Mono, Rauschfilter (Hi Blend) und Stereo. Links neben der Typenbezeichnung befindet sich der Drehknopf für das Ein- und Ausschalten der Stummabstimmung. Darauf folgt ein Funktionswähler für den geräteeigenen Oszilloskopen. In Stellung EXT (extern) kann der Leuchtfleck mit den kleinen Drehreglern für die horizontale und vertikale Position in den zentralen kleinen Kreis der Mattscheibe justiert werden. Danach ist das Anzeigegerät so weit geeicht, daß es in Stellung Tuning zur exakten Abstimmung auf Ratiomitte und in Stellung Multipath zur Anzeige der Antennenspannung und eventuell vorhandenen Mehrwegeempfangs geeignet ist. In Stellung „off" ist der Oszilloskop abgeschaltet, und in der Position Audio zeigt er das NF-Stereosignal an, auf das der Tuner abgestimmt ist. Ein Monosignal erscheint als Diagonale von rechts oben nach links unten, während ein ausgeglichenes Stereosignal die Mattscheibe mit annähernd kreisrunden Signalen füllt. Mit Hilfe dieses Oszilloskopen ist eine sehr exakte Abstimmung des Empfangsteils, und in Verbindung mit einer drehbaren UKW-Richtantenne, deren optimale Ausrichtung und das Vermeiden von Mehrwegeempfang möglich. Der Skalenantrieb erfolgt über eine ebenso leichtgängige wie präzis arbeitende Rändelscheibe großen Durchmessers. Die Skaleneichung ist sehr genau. Auf den Oszilloskopen kann man über rückwärtige Eingänge für Horizontal- und Vertikalablenkung auch ein externes NF-Signal geben und damit z. B. die Übersprechdämpfung von Tonabnehmern prüfen. Man kann am Signal erkennen, ob nur der linke oder nur der rechte Kanal, ob beide Kanäle kompatibel oder womöglich gegenphasig ausgesteuert sind und ob die Übersprechdämpfung gut oder schlecht ist. An der Rückfront des Modell 20 finden wir in Form von Cinch-Buchsen außer den Eingängen für die Fremdversorgung des Oszilloskopen zwei gleichberechtigte NF-Ausgänge, deren Pegel über Schlitzschrauben kanalweise geregelt werden können. Antennen-Eingänge sind für 75 Ohm Koachsialkabel und 300 Ohm symmetrisches Kabel vorhanden. Stark einfallende, eventuell den Eingang übersteuernde Ortssender können mit Hilfe eines Kippschalters bedämpft werden. Eine dauernd unter Spannung stehende Kaltgerätebuchse amerikanischer Norm sowie eine Sicherung befinden sich ebenfalls an der Rückfront des Gerätes.

Ergebnisse unserer Messungen

Frequenzbereich 87,8 bis 108,7 MHz

Eingangsempfindlichkeit (mono)
bei 40 kHz Hub und einem Signal-Rauschabstand
von 26 dB 1,42 μV
30 dB 1,67 μV

Eingangsempfindlichkeit (stereo)
bei 40 kHz Hub und einem Signal-Rauschabstand
von 64 dB gemäß DIN 45 000 33,4 μV

Mutingeinsatz 3,8 μV
hierbei Signal-Rauschabstand 27,5 dB

Begrenzereinsatz (— 3 dB) 1,0 μV

Stereoeinsatz 1,2 μV
hierbei Signal-Rauschabstand 16 dB

Übertragungsbereich
für Premphasis von 50 μs
20 Hz (— 1 dB) bis 15 kHz (—0,9 dB)

Klirrgrad
bei Stereobetrieb und U_e = : mV an 240 Ohm

	verstimmt auf k minimum	exakt üb. Oszilloskop abgest.
für 1 kHz bei 40 kHz Hub	0,24 %	0,38 %
für 1 kHz für 75 kHz Hub	0,35 %	0,62 %
im Bereich von 120 bis 5000 Hz		
bei 40 kHz Hub	0,24 %	0,38 %
bei 75 kHz Hub	0,35 %	0,65 %

Signal-Rauschabstand
für U_e = 1 mV an 240 Ohm, bezogen auf 40 kHz

q_{nH}	bei Monobetrieb	69,5 dB
	bei Stereobetrieb	67 dB

Übersprechdämpfung

bei U_e = 1 mV an 240 Ohm und 40 kHz Hub für (exakt über Oszilloskop abgestimmt)

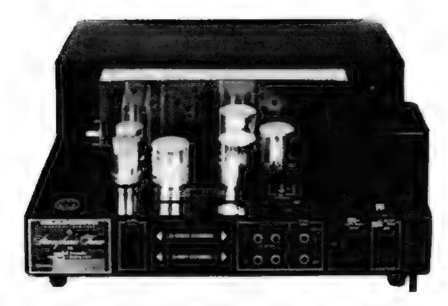
120 Hz	35,5 dB
1 kHz	36,5 dB
5 kHz	36,5 dB
10 kHz	32 dB
Pilottondämpfung	48 dB
Trennschärfe (± 300 kHz)	64 dB
ZF-Dämpfung	100 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	82 dB

Gleichwellenselektion (capture ratio)

2,5 dB bei U_e = 33 μV
2,3 dB bei U_e = 1 mV

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Die gemessenen Daten weisen den Marantz Modell 20 als ein Empfangsteil der absoluten Spitzenklasse aus. Gewiß, es gibt billigere Geräte mit noch höherer Eingangsempfindlichkeit, aber kaum welche mit so frühem Begrenzereinsatz, so guten Klirrgradwerten, ausgezeichneter Übersprechdämpfung, d. h. letzten Endes großer Bandbreite bei so respektabler Trennschärfe. Die Deemphasis des Geräts entspricht der europäischen Norm (50 μs). Dank großer Bandbreite ist der Übertragungsbereich optimal, ohne daß die nach DIN 45 500 zulässige Toleranz auch nur annähernd ausgenutzt wird. ZF-Dämpfung und Spiegelfrequenzdämpfung sind sehr gut. Die für störungsfreien Empfang wichtige Gleichwellenselektion als Maß dafür, um wieviel dB ein Sender auf gleicher Wellenlänge schwächer einfallen muß, um von einem anderen unterdrückt zu werden, darf als gut bis sehr gut bezeichnet werden. Der Klirrgrad erreicht nicht dann sein absolutes Minimum, wenn die Abstimmung laut Os-



1 Rückwärtiges Anschlußfeld des Marantz Modell 20

zilloskopanzeige optimal ist, sondern bei geringfügiger Verstimmung des Gerätes. Bei der Übersprechdämpfung macht sich ein ähnlicher Effekt zwar ebenfalls, aber kaum nennenswert bemerkbar. Bei einem anderen Exemplar dieses Modells, das insgesamt etwas schlechtere Meßdaten lieferte, war die nicht exakte Abstimmung sehr viel gravierender. Da bei einem so teuren Gerät kaum anzunehmen ist, daß ein Gerät nicht optimal abgestimmt die Herstellerfirma verläßt, liegt der Verdacht nahe, daß die „Verstimmung" durch mechanische Erschütterungen während des Transports von den USA bis zum Importeur oder von dort zu uns bewirkt wurde. Da der Importeur drei Jahre Garantie auf alle Marantz-Geräte gibt, wird ein derartiger Mangel, wo er auftreten sollte, kostenlos behoben.
Wie bei den meisten Empfangsteilen, muß auch bei diesem der allzufrühe Stereoeinsatzpunkt kritisiert werden. Was soll Stereoempfang bei einem Signal-Rauschabstand von 18 dB? Die Folge des frühen Einsatzpunktes ist, daß die Stereoanzeige bei allen Stereosendern aufleuchtet, ob sie nun empfangswürdig sind oder nicht, ja schlimmer noch, daß sie bereits auf Zwischenstationsrauschen anspricht. Bei einem Gerät dieser Preisklasse sollte der Stereoeinsatzpunkt regelbar sein, damit er an die örtlichen Empfangsverhältnisse angepaßt werden kann.

Empfangstest

Empfangsort: Karlsruhe. Am Ringdipol auf Laborebene sauber empfangen wurden 22 (24) Sender, 9 (8) weitere leicht verrauscht, 4 (5) verrauscht, und von den sauber einfallenden Sendern kamen 4 (4) einwandfrei stereophon. In Klammern ist angegeben, wieviel Stationen ein anderes Spitzengerät — allerdings geringerer Bandbreite — unter denselben Empfangsbedingungen und zur selben Zeit gebracht hat. An der UKW-Richtantenne brachte der Marantz 20 bei optimaler Ausrichtung die ersten und zweiten Programme aller in Karlsruhe erreichbaren deutschen Sender, nämlich den Hessischen Rundfunk, den Saarländischen Rundfunk, den Süddeutschen Rundfunk und den Südwestfunk sauber. Auf 90,4 MHz brachte das Gerät auch France Musique einwandfrei. Das Vergleichsgerät war in dieser Beziehung absolut ebenbürtig.

Betriebs- und Musik-Hörtest

Die Abstimmung des Marantz 20 mit Hilfe des Oszilloskops und des präzise arbeitenden Skalenantriebs macht natürlich Spaß. Daß man am Oszilloskop die Musik auch noch sehen kann, macht die Spielerei mit diesem Gerät noch spannender, abgesehen davon, daß man die Beschaffenheit des einfallenden Stereosignals wirklich kontrollieren kann. Das Klangbild des Geräts hinsichtlich Übertragungsbereich, Transparenz, Kanaltrennung, Rausch- und Störfreiheit bietet keine Angriffsfläche für irgendeine Kritik. Der frühe Begrenzereinsatz und die gute Gleichwellenselektion machen sich sehr günstig bemerkbar.

Zusammenfassung

Der UKW-Stereo-Empfangsteil Marantz Modell 20 bietet zu absolutem Spitzenpreis auch absolute Spitzenqualität hinsichtlich seiner HiFi-Eigenschaften. Empfindlichkeit und Trennschärfe sind in Anbetracht der für Klirrgradverhalten, Übersprechdämpfung und Übertragungsbereich günstigen großen Bandbreite als sehr gut zu bezeichnen. Das eingebaute Oszilloskop ist ein Gag, der gewiß all denen viel Spaß macht, die sich einen UKW-Stereo-Empfangsteil dieser Preislage leisten können. Der Stereoeinsatzpunkt müßte regelbar sein. Exakte Abstimmung der Geräte muß der Importeur gewährleisten. Br.

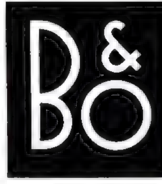


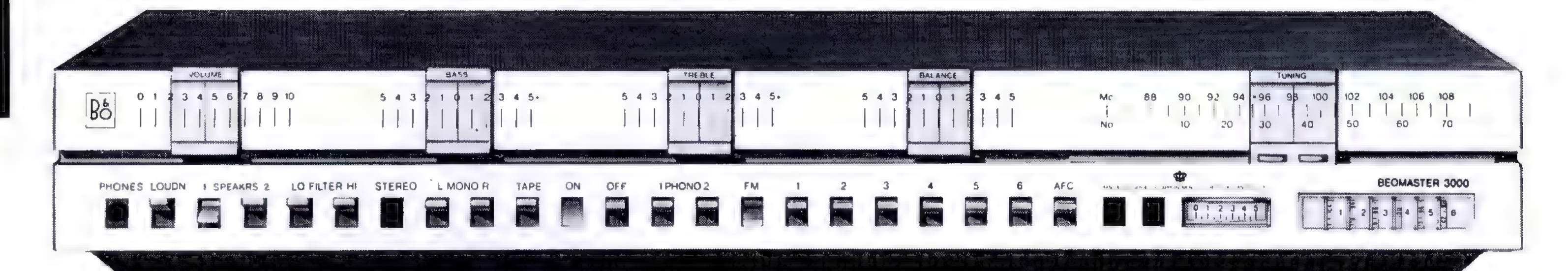
Empfänger Sansui TU 999



TU-999 lautet die Typenbezeichnung eines leistungsfähigen Sansui Mittelwellen- und Stereo-UKW-Tuners. Aus dieser Typenbezeichnung ist gleichzeitig zu entnehmen, daß dieses Gerät als Ergänzung des Sansui-Stereoverstärkers AU - 999 gedacht ist. Der TU-999 kann natürlich auch mit anderen HiFi-Stereoverstärkern zusammengeschaltet werden.

Das Zusammenspiel zwischen großflächiger, in Frequenzen geeichter Skala und einem präzise arbeitenden Skalenantrieb ermöglicht eine bequeme Sendereinstellung in beiden Wellenbereichen. Im UKW-Bereich wird diese noch durch zwei Abstimminstrumente erleichtert. Das linke, ein Mittelpunktinstrument, zeigt die exakte Abstimmung auf Trägermitte eines UKW-Senders und damit optimale Werte für Klirrgrad und Übersprechdämpfung an. Das rechte Instrument ist bei beiden Wellenbereichen wirksam und in einem weiten Spannungsbereich feldstärkeabhängig. Es dient daher nicht nur zur Grundabstimmung eines Senders, sondern gestattet es gleichzeitig, eine drehbare UKW-Richtantenne genau auf





B&O-Musikkultur für Wohnkultur

Wenn Sie in Ihrer Wohnwelt HiFi-Stereophonie kultivieren wollen, führen Ihre Augen und Ohren Sie früher oder später zum BEOMASTER 3000 – dem Herz Ihrer neuen HiFi-Stereo-Anlage. Ihre Augen sind begeistert vom außergewöhnlichen Design.

Ihre Ohren erleben höchsten Musikgenuß durch die überlegene Kombination: hochselektiver UKW-Tuner und High Fidelity-Verstärker. Fordern Sie Testsonderdrucke an.
TRANSONIC Elektrohandelsges. mbH.
2 Hamburg 1, Wandalenweg 20

B&O-Boxen-Premiere in Berlin

Das ist 'ne Reise wert.
Hören und sehen Sie doch mal rein:
Internationale Funkausstellung
Halle 23 – Stand 2349

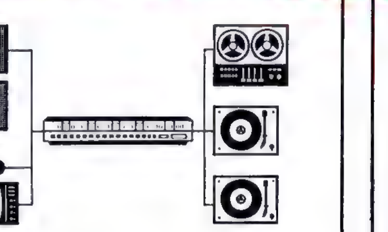
B&O. HiFi-Stereo. Klingende Spitzentechnik.

2 x 40 W Sinus 2 x 30 W
2 x 75 W Musik 2 x 60 W
bei 4 Ohm — bei 8 Ohm

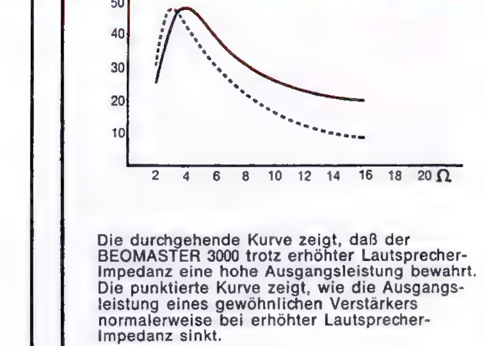
Testwert 2 x 48,5 W Sinus (lt. HiFi-Stereophonie 11/1970).

Das Steuergerät ist mit 63 Silizium-Transistoren bestückt. Klirrfaktor: unter 0,6 % bei Vollaussteuerung beider Kanäle, Intermodulation 0,6 %. Regelbare Eingangsspannungen Phono/Tonband 1,5 mV – 3 V. Ein neukonstruiertes Stromversorgungsteil verleiht dem BEOMASTER 3000 eine große Kraftreserve, ohne das der Klirrgrad nennenswert steigt.

UKW-Tuner mit ungewöhnlich guten Empfangseigenschaften. Durch keramische Filter, integrierte Schaltungen und FET-Transistoren. Die neuartige BEOMAGIC-Anzeige ermöglicht Ihnen exakte Sendereinstellung. 6 Stationstasten halten Ihre Lieblingssender fest.



Das Herz Ihrer Anlage bietet Anschlüsse für hoch- und niederohmige Plattenspieler, Tonbandgerät, 4 Lautsprecherboxen und einen niederohmigen Kopfhörer. Buchsen in DIN und RCA (Cinch). Eine besondere Möglichkeit: Monitorfunktion für den Fernsehton oder Wiedergabe eines zweiten Stereoprogramms über das zweite Lautsprecher-Boxenpaar.



Die durchgehende Kurve zeigt, daß der BEOMASTER 3000 trotz erhöhter Lautsprecher-Impedanz eine hohe Ausgangsleistung bewahrt. Die punktierte Kurve zeigt, wie die Ausgangsleistung eines gewöhnlichen Verstärkers normalerweise bei erhöhter Lautsprecher-Impedanz sinkt.

den jeweils gewählten UKW-Sender einzupeilen. Stereoempfang wird beim TU-999, wie bei allen Geräten, durch das Aufleuchten einer entsprechenden Anzeige (FM-Stereo) signalisiert. Außer den beiden Drehknöpfen für die Sendereinstellung und die Wellenumschaltung (AM, FM bzw. FM-Stereo) findet man an der Frontplatte nur noch vier Knebelschalter. Die Funktionen der drei symmetrisch unter der Skalenmitte angeordneten Knebelschalter verdient kurz beschrieben zu werden. Mittels des linken mit „MPX-Noise Canceler" beschrifteten läßt sich bei schwach einfallenden Stereosendern das hierbei auftretende Rauschen in gewissem Umfang und ohne hörbare Beeinflussung der Höhenwiedergabe unterdrücken. Die Verbesserung des Rauschabstands geht allerdings zu Lasten der Übersprechdämpfung. Deshalb sollte dieser Schalter wirklich nur dann betätigt werden, wenn man aus programmlichen Gründen einmal nicht auf den Stereoempfang eines schwach einfallenden Senders verzichten will. Der mittlere der drei Knebelschalter (FM-Stereo-only) blockiert in der „ON-Position" den Empfang von Sendern, die keinen 19-kHz-Pilotton ausstrahlen, d. h. es können dann nur Stereoprogramme gehört werden. Mit dem rechten Schalter (Muting) läßt sich das störende Rauschen während der Sendersuche unterdrücken. Der hierbei auftretende Empfindlichkeitsverlust ist praktisch ohne Bedeutung, da lediglich schwach einfallende Sender, die sowieso nur mit übermäßigem Rauschen gehört werden können, dieser Stillabstimmung geopfert werden. Überdies ist der Einsatzpunkt der Stillabstimmung mittels einer an der Gehäuserückseite angeordneten Stellschraube wählbar. Wählbar ist auch die Zeitkonstante der Empfänger-Deemphasis. In Europa muß sich der Schiebeschalter an der TU-999-Rückseite in der Stellung 50 µs befinden.

Für den Mittelwellenempfang weist der TU-999 an seiner Rückseite außerdem noch eine herausklappbare Ferritantenne auf. Falls das Gerät nicht gerade in einem Eisenbetongebäude betrieben wird, der ähnlich wie ein Faradayscher Käfig wirkt, reicht diese Behelfsantenne für den einwandfreien Empfang einer Vielzahl von Mittelwellensendern aus. Falls man nicht in Sichtweite eines UKW-Senders wohnt, sollte man für den FM-Empfang grundsätzlich nicht auf eine entsprechend ausgelegte UKW-Hoch- bzw. Richtantenne verzichten. Selbst bei Geräten, die wie der TU-999 eine hohe Eingangsempfindlichkeit aufweisen, muß daran gedacht werden, daß der Stereoempfang, für einen gleichgroßen Rauschabstand wie bei Monobetrieb, die 10fache Antennenspannung benötigt.

Ergebnisse unserer Messungen

Frequenzbereich	
AM	530 — 1 610 kHz
FM	87 — 108,3 MHz
Eingangsempfindlichkeit (mono)	
bei 40 kHz Hub und einem Rauschabstand von	
26 dB	1,30 µV
30 dB	1,45 µV
Muting-Einsatz	≦ 5,60 µV
hierbei Rauschabstand	48,0 dB
Eingangsempfindlichkeit (stereo)	
bei 40 kHz Hub und einem Rauschabstand von 46 dB gem. DIN 45 500	44,0 µV
Begrenzereinsatz (— 3 dB)	0,94 µV
Stereoeinsatz	20,0 µV
hierbei Rauschabstand	39,5 dB
Ausgangsspannung	
bei 40 kHz Hub	1,90 µV
Übertragungsbereich	
20 — 15 000 Hz,	— 2,4 dB
Klirrgrad bei Stereobetrieb	
U_e = 1 mV an 240 Ohm für 1 kHz	
bei 40 kHz Hub	0,11 %
bei 75 kHz Hub	0,13 %
im Bereich von 120 — 5 000 Hz	
bei 40 kHz Hub	≦ 0,25 %
bei 75 kHz Hub	≦ 0,39 %
Signal-Rauschabstand	
für U_e = 1 mV an 240 Ohm bezogen auf 40 kHz Hub	
bei Monobetrieb	66,5 dB
bei Stereobetrieb	62,0 dB
Übersprechdämpfung	
bei U_e = 1 mV an 240 Ohm für	
120 Hz	35,0 dB
1 kHz	32,5 dB
5 kHz	36,5 dB
10 kHz	31,8 dB
Pilottondämpfung	64,0 dB
Trennschärfe (± 300 kHz)	67,0 dB
ZF-Dämpfung	> 100,0 dB
Spiegelfrequenzdämpfung	> 100,0 dB
Gleichwellen-Unterdrückung	1,8 dB

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Die hohe Eingangsempfindlichkeit des TU-999 ermöglicht selbst bei topografisch ungünstiger Empfangslage einen einwandfreien UKW-Empfang. Für monauralen Betrieb läßt sich die Mutingschwelle so einstellen, daß in bezug auf den Rauschabstand die Mindestbedingungen der DIN 45 500 erfüllt werden. Auch die Umschaltschwelle auf Stereoempfang wurde derart gewählt, daß nur empfangswürdig einfallende Stereosendungen auch stereofon wiedergegeben werden. Nach dem Einschalten der Rauschunterdrückung (MPX-Noise-Canceler) läßt sich bereits bei dieser Stereo-Umschaltschwelle — allerdings unter Verzicht auf eine gute Übersprechdämpfung (> 30 dB) — der DIN-gemäße Mindestrauschabstand erreichen.

Der zwischen 20 und 15 000 Hz lineare Frequenzgang und der selbst bei hohen Frequenzen und 75 kHz Hub auffallend kleine Klirrgrad beweisen u. a., daß die hohe Eingangsempfindlichkeit und Trennschärfe nicht durch eine für den Stereobetrieb zu geringe Zwischenfrequenzbandbreite, sondern durch eine entsprechend aufwendige Schaltung erreicht wurden. Wenn auch die Übersprechdämpfung bei 1 kHz, im Vergleich zu anderen Geräten, etwas niedrig zu sein scheint, so verdient sie dennoch insgesamt die Bewertung „gut", weil sie innerhalb des gesamten Hörbereichs die 30-dB-Grenze nicht unterschreitet. Mindestens als gut ist auch der Fremdspannungsabstand bei einer Antennenspannung von 1 mV an 240 Ohm sowie die Gleichwellen-Unterdrückung zu bezeichnen. Die Pilotton-, Zwischen- und Spiegelfrequenzdämpfungen sind so ausgezeichnet, daß durch sie keine Empfangsbeeinflussungen entstehen können. Ein Lob verdient auch die hohe Eichgenauigkeit der Abstimmskala. Entsprechend der hohen Eingangsempfindlichkeit des TU-999 konnte der Tester vor den Toren Baden-Badens in günstiger Empfangslage eine große Zahl von Sendern monaural und stereofon gut bzw. einwandfrei empfangen. Soweit der Frequenzabstand zwischen zwei Sendern 300 kHz betrug, traten keinerlei Trennschärfeschwierigkeiten auf. Bei einem geringeren Kanalabstand konnte der jeweilige Störsender durch entsprechende Einstellung der verwendeten 7-Element-UKW-Richtantenne und durch den Muting- bzw. „Stereo-only-Schalter" ausreichend unterdrückt werden. Unsere guten Meßergebnisse fanden somit durch die Empfangsversuche ihre volle Bestätigung.

Zusammenfassung

Der zu einem Richtpreis von DM 1975,— angebotene Sansui Mittelwellen- und Stereo-UKW-Tuner zeichnet sich durch hohe Empfangsleistung bei guter Trennschärfe und einfache Bedienbarkeit aus. Zur Sendereinstellung dient nicht nur ein Mittelpunktinstrument, sondern auch ein in einem weiten Bereich feldstärkeabhängiger Abstimmanzeiger. Der praktische Betriebswert des Geräts wird durch folgende zuschaltbare Funktionen zusätzlich erhöht: Stereo-Rauschunterdrückung, Mono-Empfangssperre, Stillabstimmung mit einstellbarem Einsatzpunkt. Alle UKW-Übertragungsdaten dieses Tuners übertreffen bei weitem die Mindestanforderungen der DIN 45 500. Selbst bei strenger Beurteilung kann der Sansui TU-999 der HiFi-Spitzenklasse zugeordnet werden. Di.

die berühmte harman kardon citation serie

der name „citation" war schon immer verbunden mit dem begriff: höchste qualitätsklasse

hier ist die jüngste generation - ausgerüstet mit allen finessen der hifi-technik



citation 11:
stereo-vorverstärker mit 5 schieberreglern
zum einstellen einer beliebigen frequenzkurve



citation 12:
stereo-endstufe 2 x 60 watt sinus
bei 8 ohm getrennte netzteile für jeden kanal

sie sehen diese neuen harman kardon-modelle während der internationalen funkausstellung 1971 berlin in halle 23, stand 2301

inter hifi - 71 heilbronn - uhdestr. 33 - telefon 07131/5 30 96



Stereoverstärker Sansui AU 999

Nachtrag zum Test in Heft 1/71

Das damals gemessene Gerät unterschritt in einigen wichtigen Punkten die Angaben des Herstellers, so daß sich der Verdacht einstellte, es könne sich um einen Ausreißer gehandelt haben. Wir haben uns deshalb zusammen mit dem Empfangsteil TU 999 ein zweites Exemplar des AU 999 kommen lassen und an diesem einige Kontrollmessungen durchgeführt. Nachfolgend die Ergebnisse dieser Kontrollmessungen:

Ausgangsleistung

bei 1 kHz an 4 Ohm	
bei 220 V Netzspannung	2 x 64 W
bei 230 V Netzspannung	2 x 77 W
bei 1 kHz an 8 Ohm	
bei 220 V Netzspannung	2 x 50 W
bei 230 V Netzspannung	2 x 55 W

Klirrgrad an 4 Ohm

bei 1 kHz und 2 x 64 W	< 0,3 %
im Bereich 1 bis 15 kHz und für Leistungen zwischen 0,5 und 2 x 62 W	< 0,7 %
bei 40 Hz und 2 x 55 W	< 0,7 %
bei 40 Hz und 2 x 58 W	2,5 %

Aus dem Ansteigen des Klirrgrad bei 40 Hz für Leistungen über 2 x 55 W darf man auf ein nicht allzu hartes Netzteil schließen.

Intermodulation

bei Netzspannung 220 V, Vollaussteuerung und einem Pegelverhältnis von 4 : 1 bei den Frequenzen:

	an 4 Ohm	an 8 Ohm
150/ 7 000 Hz	0,2 %	0,18 %
60/ 7 000 Hz	0,3 %	0,2 %
40/12 000 Hz	0,4 %	0,3 %

Übersprechdämpfung

bei 64 W an 4 Ohm und 1 kHz

	links	rechts
Aux, Tuner	65,2	48 dB
Band	60,4	50 dB
Phono magnetisch	46	41 dB
Mikrofon	46,6	40,8 dB

zwischen 40 Hz und 10 kHz

Aux, Tuner, Tape	besser 34 dB
Phono magnetisch	besser 34 dB
Mikrofon	besser 32 dB

bei 40 Hz

Aux, Tuner, Tape	besser 61 dB
Phono magnetisch	besser 32 dB
Mikrofon	besser 40 dB

Kommentar

Das zweite Exemplar des Sansui AU 999 ist insofern besser als

1. die Ausgangsleistungen der beiden Kanäle exakt übereinstimmen;
2. an 8 Ohm die vom Hersteller genannten 2 x 50 W in beiden Kanälen erreicht werden;
3. das Klirrgradverhalten insgesamt besser ist;
4. die Intermodulation etwas besser und nun als sehr gut zu bezeichnen ist,
5. die Übersprechdämpfung aller Eingänge besser ist.

Nach wie vor gilt die Feststellung, daß der Hersteller als Nennleistung bei 1 kHz an 4 Ohm und 220 V Netzspannung, wie sie bei uns nun einmal gegeben ist, nicht 2 x 77 W, sondern 2 x 64 W in Anspruch nehmen darf. An 230 V Netzspannung bietet der AU 999 2 x 77 W.

Das Netzteil scheint nicht besonders hart zu sein (Anwachsen des Klirrgrads bei 40 Hz mit zunehmender Leistung und Überschreiten der 1 %-Grenze bei 2 x 56 W). Das relativ weiche Netzteil hängt möglicherweise mit dem Fehlen einer elektronischen Sicherung zusammen.

Einen Sansui AU 999 mit den am zweiten Exemplar gemessenen Daten dürfte man schon in die HiFi-Spitzenklasse einordnen, zumal das Gerät sehr hohen Bedienungskomfort und sinnvolle Regelungsmöglichkeiten aufzuweisen hat.

Br.

Leak Sandwich 600, 300, 200, Elac LK 4100, Heco P 4000 Yamaha NS-18

Von diesen sechs Boxen sind fünf Unbekannte. Lediglich die P 4000 ist aus vorausgegangenen Testberichten bekannt und kann bei der qualitativen Beurteilung des Boxenfeldes als Referenz dienen.

Kurzbeschreibung

Leak Sandwich 600: Geschlossene, akustisch bedämpfte Box, Dreiweg, bestückt mit einem Tieftöner Sandwich 3012, einem Mitteltöner Sandwich 0901 und einem Kalottenhochtöner 0502; die Membrandurchmesser lauten in der genannten Reihenfolge: 340, 88 und 50 mm. Die Übergangsfrequenzen liegen bei 1200 Hz und 4500 Hz. An der Rückwand befindet sich eine Buchse für Lautsprecher-Normstecker; fünf Meter langes Kabel wird mitgeliefert. Abnehmbare Frontverkleidung aus dunklem Gewebe. Bild 1 zeigt den Schnitt durch einen Sandwich-Lautsprecher.

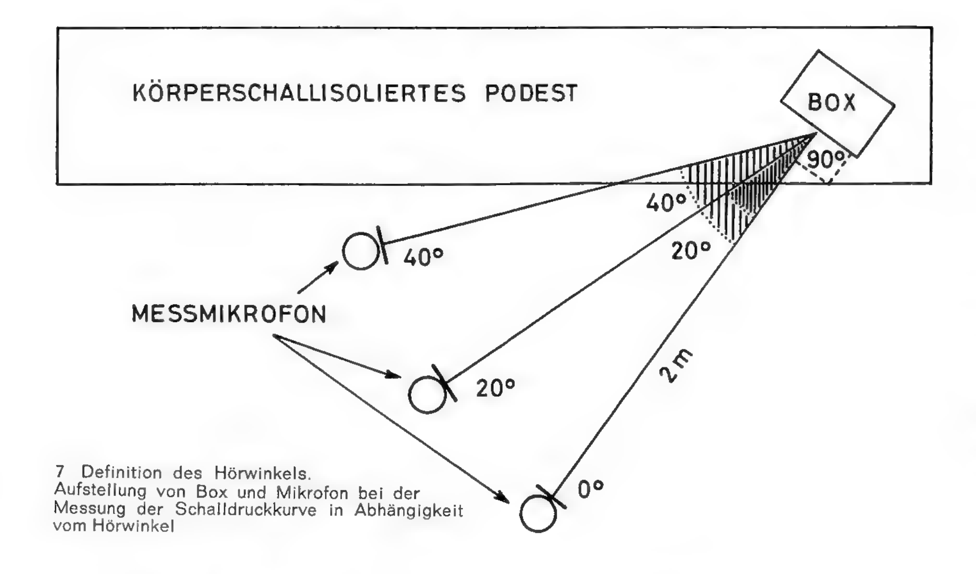
Leak Sandwich 300: Geschlossene, akustisch bedämpfte Regalbox, Dreiweg, bestückt mit einem 250-mm-Sandwich-Tieftöner, einem 50-mm-Mitteltöner mit Kunststoffmembran und einem 50-mm-Hochtöner mit extrem leichter Kunststoffmembran. Übergangsfrequenzen: 1500 und 6000 Hz. Buchse für Lautsprecher-Normstecker an der Rückwand; auf Wickeldornen in der Rückwand versenkt aufgewickeltes fünf Meter langes Kabel. Abnehmbare Frontverkleidung aus Metallgewebe.

Leak Sandwich 200: Wie Sandwich 300, aber kleiner, bestückt mit folgenden Chassis: ein 170-mm-Sandwich-Tieftöner, ein 50-mm-Mitteltöner und ein 50-mm-Hochtöner. Vgl. auch Bilder 2 und 3. Ausführungen Nußbaum oder Teak furniert.

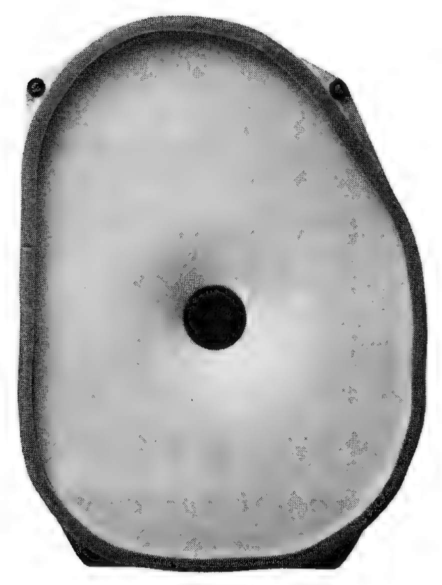
Elac LK 4100: Geschlossene, akustisch bedämpfte Box, Dreiweg, bestückt mit zwei 245-mm-Tieftönern, einem 130 x 180 mm ovalen Mitteltöner und einem 70-mm-Hochtöner. Übergangsfrequenzen bei 700 und 5000 Hz. Frontverkleidung nicht abnehmbar, festmontiertes, 4,5 m langes Anschlußkabel mit Normstecker. Ausführung in Nußbaum furniert oder Schleiflack weiß.

Yamaha NS-18: Völlig offene Box mit großflächiger Polystyrol-Membran (vgl. Bilder 5 und 6), bestückt mit zusätzlichem Hochtöner, der in drei Stufen regelbar ist. Front- und Rückverkleidung aus Stoff. Schraubanschlüsse für Lautsprecherkabel.

Heco P 4000: Geschlossene, akustisch bedämpfte Dreiwegbox. Übergangsfrequenzen bei 800 und 3000 Hz. Vgl. Heft 8/70.



7 Definition des Hörwinkels. Aufstellung von Box und Mikrofon bei der Messung der Schalldruckkurve in Abhängigkeit vom Hörwinkel


5 Die Flächenmembran einer Yamaha-Box


6 Die Yamaha-Box NS-18

Steueranlage

Die Steueranlage bestand aus dem Vorverstärker des Sony 1120, der Endstufe McIntosh 2105, dazwischen Boxenschaltgerät mit Impedanzanpassung, Reglern für Lautstärkeausgleich. Plattenspieler: Thorens TD 125 AB mit Thorens-Tonarm TB 25 und Ortofon M 15 E; Thorens TD 124 II mit Rabco-Tonarm und Shure V 15 II; Revox A 77 für 19/38 cm/s. Mit denselben Programmquellen und im direkten Vergleich ansteuerbar: unsere Abhöreinheiten über Sony-Vorverstärker, aktive Frequenzweiche Sony 4300 F (vgl. Test Heft 4/70); Harman Kardon Stereo-Endstufe Citation Twelve (vgl. Test Heft 8/70) für Bässe, Lansing Stereo-Endstufe SE 408 SE (vgl. Test Heft 11/67) für Mitten und Sony-Stereo-Endstufe 3200 F (vgl. Test Heft 4/70) für Höhen.

Programm-Material

B-Seite dhfi-Schallplatte Nr. 1 neue Fassung; Decca SMD 1127 (Rossini-Sonaten); DGG 135 033, Verve V 6-8606 (Oscar-Peterson-Trio); CBS S 71063 Feuerwerk in Stereo II; MPS 15 266 (Muses for Richard Davis); Bose-Platte mit Klang-Beispielen aus dem Mercury-Repertoire MB-1001 (unverkäuflich); Original-Rundfunkbänder und Mitschnitt des Konzerts des Smetana-Quartetts auf der HiFi 70, Düsseldorf.

Testmethode

AB-Hörvergleiche in der Reihenfolge 1 mit 2, 2 mit 3, 3 mit 4, 4 mit 5, 5 mit 6, 6 mit 7 (Abhöreinheiten), 1 mit 3, 2 mit 4, 3 mit 5, 4 mit 6, usw. Jury: 11 Personen. Geheime Abstimmung. Boxen bei konstanter Basisbreite und sachgerechter Aufstellung hinter undurchsichtigem, schalldurchlässigem Vorhang. Vor dem Test auf Seiten- und Phasenrichtigkeit geprüft und mittels rosa Rauschen meßtechnisch auf gleiche Lautstärke eingepegelt. Vor Testbeginn etwa zehn Minuten langes Einhören bei Umschaltung zwischen den verschiedenen Boxen.

Messungen

Gemessen wurde an allen Boxen: 1. Die Schalldruckkurven, k_2 und k_3. 2. Die Schalldruckkurven für drei verschiedene Hörwinkel. 3. Der Strom in der Schwingspule in Abhängigkeit von der Frequenz (Impedanzverlauf). 4. Die praktische Betriebsleistung.

Meßbedingungen: Schalldruckkurven (Bilder a): Mikrofon in 2 m Abstand auf Boxenachse. Box diagonal zum Raum aufgestellt. Signal 20 bis 20 000 Hz gleitender Sinus. k_2 erste Oberwelle, k_3 zweite Oberwelle ausgesiebt. Pegel 85 Phon bezogen auf 100 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz. Schreibgeschwindigkeit 125 mm/s; Papiervorschub 10 mm/s. Ordinate 50 dB. Schalldruckkurven (Bilder b): Meßbedingungen wie oben, nur daß der Hörwinkel variiert wird, und zwar 0°, 20° und 40°. Die Kurven, die diesen drei Hörwinkeln entsprechen (vgl. Bild 7) werden übereinandergeschrieben und zeigen den Höhenabfall mit zunehmendem Hörwinkel (Richtcharakteristik). Der Impedanzverlauf der Boxen wird zur Kontrolle gemessen, aus ihm ist zu ersehen, bei welchen Frequenzen die eingebauten Lautsprecher ihre Eigenresonanz haben und wie stark diese bedämpft ist. Praktische Betriebsleistung: Elektrische Leistung, die der Verstärker an eine Box abführen muß, damit diese in 1 m Abstand, Mikrofon auf Achse und rosa Rauschen als Signal einen Schallpegel von 91 Phon unbewertet erzeugt. Je kleiner die praktische Betriebsleistung ist (vgl. Tabelle 2), desto besser ist der Wirkungsgrad der Box und desto weniger elektrische Leistung ist erforderlich, um hifigerechte Lautstärke zu erzeugen.

Bemerkung: Die mit langsamer Schreibgeschwindigkeit und langsamem Papiervorschub und 30 Hz breitem, von 20 bis 20 000 Hz gleitendem Rauschen gemessenen Schalldruckkurven (früher Kurven a) bringen gegenüber den mit gleitendem Sinus gemessenen keine nennenswerte zusätzliche Information. Wir verzichten daher ab sofort auf diese Messungen und ersetzen sie durch diejenige mit verändertem Hörwinkel, weil diese wichtige Informationen über die Richtcharakteristik der Boxen liefern.

Kommentar zu den Ergebnissen des Musik-Hörtests und der Messungen

Die Ergebnisse des Musik-Hörtests sind wie üblich den Tabellen 2 bis 4 zu entnehmen. Aus Tabelle 3 ersieht man,

Nur mit UKW vergleichbar:
SCOTCH Dynarange Tonbänder.

Testband kostenlos. Zum Vergleich anfordern!

Vom größten Magnetbandhersteller der Welt: Von der 3M Company. In allen Bereichen moderner Magnetbandtechnik kommen Produkte von 3M zum Einsatz. Im Computersektor. In Videotechnik. In Forschung, Technik und Raumfahrt. Funk- und Fernsehstationen auf der ganzen Welt haben „Mutterbänder" von der 3M zur Ton- und Bildspeicherung. (Ursprünglich für spezielle Probleme der Raumfahrttechnik entwickelt, sind sie später von der NASA auch für diese Verwendung freigegeben worden.) Diese Vorzüge technischer Spitzenleistung kommen in SCOTCH Dynarange Low Noise Tonbändern voll zum Ausdruck. Hörbar: Sie hören Musik, nicht Tonband.

Selbstverständlich LOW NOISE!
Einfach ausgedrückt heißt das: geringes Eigenrauschen. SCOTCH Dynarange nimmt außer den Grundtönen auch alle Obertöne auf. Bis **weit über** 20 000 Hz. Für das menschliche Ohr nicht mehr wahrnehmbar, aber wichtig genug, den vollen Einsatz eines Orchesters exakt und ohne Verlust aufzuzeichnen. Kein Ton geht verloren.



Fachhändler bestätigen die absolute Spitzen-Qualität.
Herr Bubenheim von Radio Rim sagt: „Zu unseren Kunden zählen wir qualifizierte Tonbandamateure. Für diese Kundschaft kommt in erster Linie dieses Band infrage. Wir selbst haben SCOTCH Dynarange auf ‚Hertz und Dynamik' geprüft. Als hervorragendes Spitzenprodukt haben wir SCOTCH Dynarange von der 3M Company in unser Verkaufsprogramm aufgenommen. Die Leistung dieses Bandes muß anerkannt werden."

Beweisbar – meßbar
Über einen Oszillographen (unbestechlich) sind 20 000 Hz sichtbar gemacht worden. Als optischer Beweis. Einen anderen Beweis kann man sich mühelos selbst holen: Den Vergleich mit eigenen Ohren. Man hört es sofort. Klar wie UKW. Überzeugend sauber.

Ein Geheimnis liegt in der Beschichtung.
Durch spezielles Beschichten werden Gleitfähigkeit und Abriebfestigkeit erhöht. Zwei handfeste Vorteile ergeben sich dadurch:

1. Das Band hat eine erheblich längere Lebensdauer.
2. Aufnahme- und Wiedergabeköpfe werden geschont.

Sie hören Musik – nicht Tonband.
Also kein störendes Grundrauschen. Das hat einerseits mit der Beschichtung zu tun. Andererseits ist das auf die Verarbeitung spezieller Grundstoffe zurückzuführen, die von der 3M Company selbst produziert werden. Das sind Vorteile, die nur SCOTCH Dynarange hat. Die optimale Klangwiedergabe eines HiFi-Geräts wird erreicht.

Nur im Fachhandel erhältlich.
Spitzenqualität ist keine Ramschware. Lagerung und Behandlung sind wichtig. Für den kommerziellen Bereich, z. B. Studios, ist eine 26,5 cm Spule auf dem Markt.

Auch für Cassetten-Recorder.
Mit SCOTCH Dynarange zaubern Sie größere Klangfülle. Auch hier ist der Fortschritt hörbar.



Vom Tonbandclub Aalen sagt Herr Habermann:
„Bisher habe ich nicht geglaubt, daß die Industrie in der Lage sein wird, die Tonband-Qualität entscheidend zu steigern. Meine Tests haben mich von SCOTCH Dynarange überzeugt. Diese Bänder haben in allen Frequenzbereichen eine überwältigende Dynamik."

Woher dieses technische Know-how?
Aus der Weltraumforschung. Für die amerikanische Weltraumbehörde, die NASA, entwickelt. Um Schallwellen höchster Frequenzen aus dem All aufzuzeichnen. Fistelstimmen möglicher Marsmenschen. Ohne störendes Grundrauschen: Sie hören Musik – nicht Tonband!

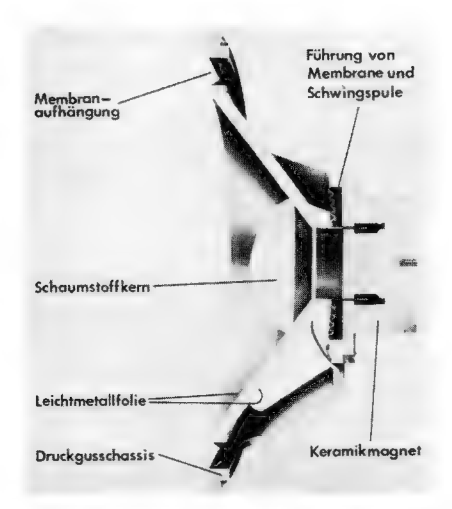
3M

„Entscheidende Vorzüge",
meint Herr Buchner aus Düsseldorf. „Ich bin Musikliebhaber. Eigentlich etwas fanatisch. Ich habe eine umfangreiche Diskothek, die viel gekostet hat. Wenn ich den gesamten Tonumfang einer Platte hören wollte, mußte ich über den ‚nassen Weg' abspielen. Jetzt habe ich auf Tonband umgestellt. Bei SCOTCH Dynarange bin ich gelandet. Weil ich meine, ein anspruchsvolles Gehör zu haben. Und das Programm der Sender ist so groß, daß meine Musik gewissermaßen ins Haus geliefert wird. In aller Ruhe wähle ich aus, was ich aufnehmen will. Alles in allem habe ich nur Vorteile entdeckt."

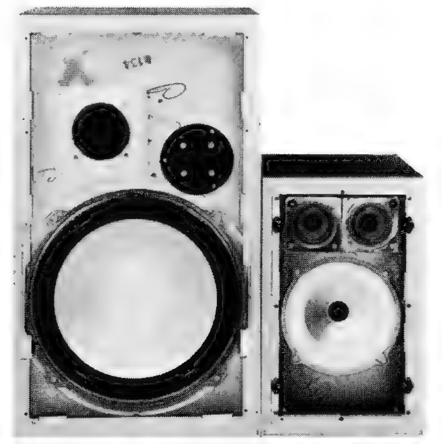
Sprich: Skotsch Deinerehndsch – SCOTCH Dynarange



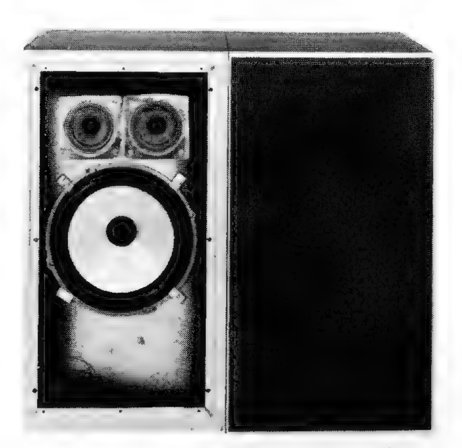
3M MINNESOTA MINING & MANUFACTURING COMPANY MBH Marketing Tonband
D-4000 Düsseldorf, Königsallee 106, Ruf 8 22 41



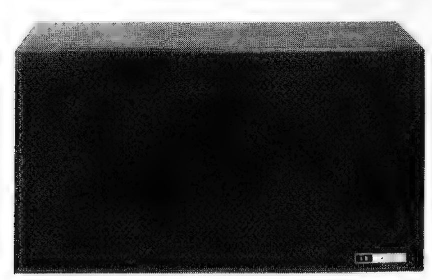
1 Schnittzeichnung durch einen Leak-Sandwich-Lautsprecher



2 Links die Leak Sandwich 600 bei abgenommener Frontverkleidung und daneben die Leak Sandwich 200



3 Die Leak Sandwich 300 mit und ohne Frontverkleidung



4 Die Elac LK 4100 T

Tabelle 1

Fabrikat Type	Index	Volumen Liter	Unverbindl. Richtpreis mit MWSt. DM	Abmessungen (BxHxT) in mm	Impedanz in Ohm	Belastbarkeit in Watt Nenn	Spitzen	Test Nr.
Leak Sandwich 600	59,5	75	795,—	380x660x326	8	40	70	3
Yamaha NS-18	35,8	65	550,—	540x720x250	8	18	—	1
Heco Professional P 4000	10,5	23	456,—*	460x250x200	4	40	55	2
Leak Sandwich 300	13,4	30	448,—	280x500x250	8	18	35	6
Leak Sandwich 200	7,5	20	375,—	250x400x220	8	18	35	4
Elac LK 4100	15,5	42	368,—*	350x650x205	4	40	65	5

* = gebundener Preis einschl. MWSt.

Tabelle 2

Placierung	Punktzahl	Fabrikat, Type	Index	Praktische Betriebsleistung in Watt	Test Nr.
1	45	**Leak Sandwich 600**	59,5	1,4	3
2	44	**Heco Professional P 4000**	10,5	3,6	2
3	28	**Leak Sandwich 300**	13,4	2,5	6
4	24	**Elac LK 4100**	15,5	1,4	5
5	22	**Leak Sandwich 200**	7,5	2,4	4
6	2	**Yamaha NS-18**	35,8	0,5	1

Tabelle 3

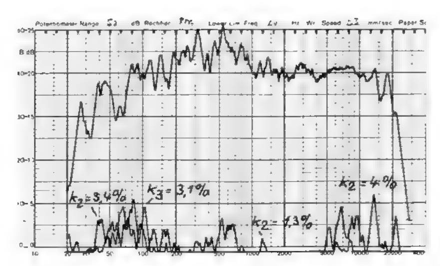
Test Nr.	3	2	6	5	4	1
Jury-Mitglied Nr.	**Leak Sandwich 600**	**Heco P 4000**	**Leak Sandwich 300**	**Elac LK 4100**	**Leak Sandwich 200**	**Yamaha NS-18**
1	3	4	4	3	1	0
2	4	4	3	2	2	0
3	5	4	3	2	1	0
4	4	5	2	3	1	0
5	4	2	4	1	4	0
6	5	4	1	3	2	0
7	3	5	4	1	2	0
8	5	4	1	2	3	0
9	3	4	3	2	3	0
10	5	4	3	2	1	0
11	4	4	1	4	0	2
Summe	45	44	29	25	20	2
Punktzahl Differenz	1	15	4	5	20	

wie jedes einzelne Jury-Mitglied die Boxen beurteilt. Man sieht, daß die Jury diesmal sehr homogen geurteilt hat. Aus Tabelle 4 ist ersichtlich, wie die Jury als Ganzes bei jedem Vergleich geurteilt hat. So erhielt beispielsweise im direkten Vergleich die Leak Sandwich 600 fünf Stimmen mehr als die Heco P 4000, obwohl die Heco P 4000 insgesamt nur um einen Punkt schlechter abgeschnitten hat als die am höchsten bewertete Leak Sandwich 600. Dies kommt daher, daß die Heco im Vergleich mit den kleinen Sandwich-Typen mehr Punkte sammelte als die Leak 600. Hierin kommt zum Ausdruck, daß die Leak-Typen untereinander eine gewisse Klangverwandtschaft aufweisen, gegen die sich die Heco P 4000 klar absetzt. Die Eigenresonanzen der Lautsprecher der Leak 600 in der Box liegen bei 50, 850 und 3200 Hz. Die Schalldruckkurve (8a) zeigt einen sehr ausgeglichenen Verlauf oberhalb 1000 Hz und unterhalb 300 Hz. Im Bereich dazwischen sorgen zwei Spitzen für eine leichte, aber musikalisch sehr sympathische Verfärbung. Die Baßwiedergabe der Box ist ganz ausgezeichnet. Das Klirrgradverhalten kann man als gut bezeichnen, denn im wichtigen Bereich zwischen 1000 und 5000 Hz liegt der Klirrgrad unter 1%. Aus Bild 8b erkennt man, daß diese Box überdies eine recht gute Richtcharakteristik haben muß.

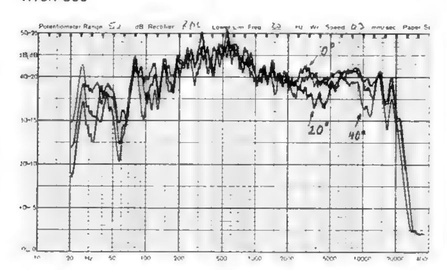
Auch die Leak Sandwich 300 zeigt eine recht ausgeglichene Schalldruckkurve (Bild 9a). Im Vergleich zur Sandwich 600 sind die Spitzen etwas zu höheren Frequenzen hinaufgerutscht und machen sich dort etwas ausgeprägter als Verfärbungen bemerkbar. Der Abfall in den Höhen

Tabelle 4

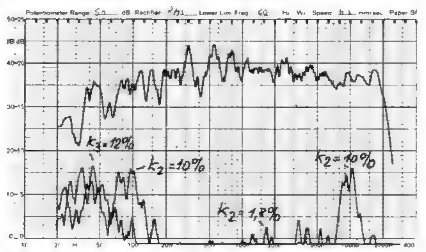
Test Nr.	1	2	3	4	5	6
Fabrikat Type	**Yamaha NS-18**	**Heco P 4000**	**Leak Sandwich 600**	**Leak Sandwich 200**	**Elac LK 4100**	**Leak Sandwich 300**
Vergleich						
1—2	0	11				
1—3	0		11			
1—4	1			10		
1—5	0				11	
1—6	1					10
2—3		3	8			
2—4		10		1		
2—5		10			1	
2—6		10				1
3—4			9	2		
3—5			9		2	
3—6			8			3
4—5				5	6	
4—6				2		9
5—6					5	6
Summe	2	44	45	20	25	29
Placierung	6	2	1	5	4	3



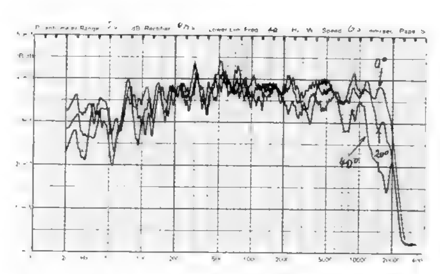
8a Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Leak Sandwich 600



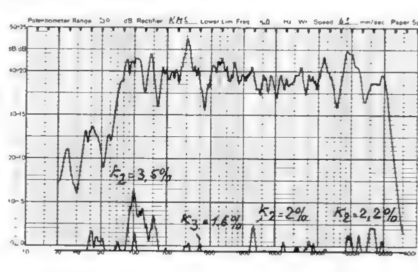
8b Schalldruckkurven der Leak Sandwich 600 für drei verschiedene Hörwinkel



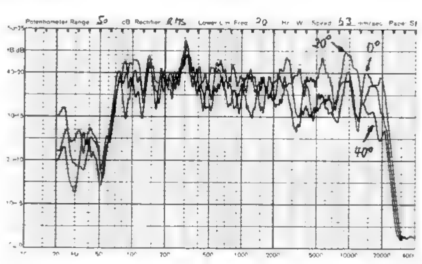
9a Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Leak Sandwich 300



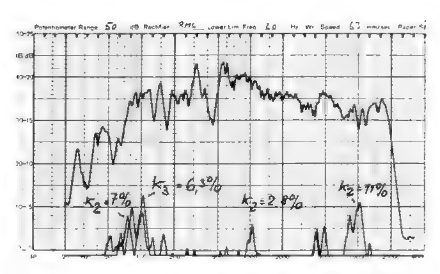
9b Schalldruckkurven der Leak Sandwich 300 für drei verschiedene Hörwinkel



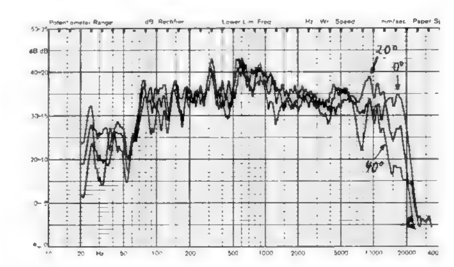
10a Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Elac LK 4100 T



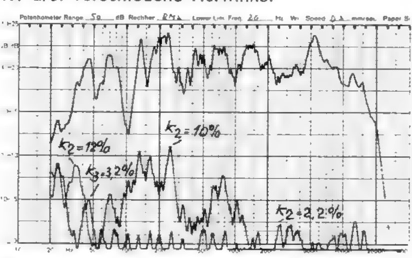
10b Schalldruckkurven der Elac LK 4100 T für drei verschiedene Hörwinkel



11a Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Leak Sandwich 200



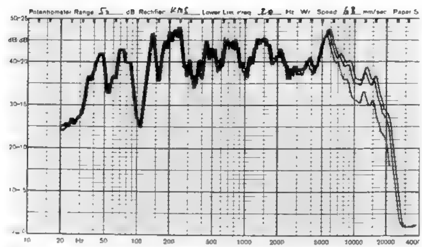
11b Schalldruckkurven der Leak Sandwich 200 für drei verschiedene Hörwinkel



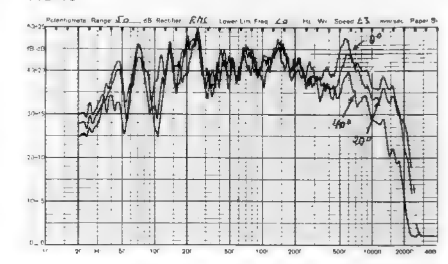
12a Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Yamaha NS-18

dürfte etwas früher einsetzen, d. h. die Spitze bei 17 kHz sollte nicht mehr auftreten. Das Klirrgradverhalten ist im wichtigen Bereich ausgezeichnet. Der relativ hohe Klirrgrad im Baßbereich schadet nichts und nicht viel mehr die 10 % k_2 bei 10 kHz. Die Leak 300 ist mit einem konventionellen Hochtöner bestückt. Bild 9b läßt ganz deutlich erkennen, daß die Höhen mit wachsendem Hörwinkel sehr viel stärker abfallen als bei der Leak 600, die mit einem Kalottenhochtöner ausgestattet ist. Dies kompensiert mit großer Sicherheit die Höhenspitze, die beim Hörwinkel 0° auftritt. Die Leak Sandwich 300 ist hinsichtlich Belastbarkeit, Abmessungen, Preis und Klangqualität eine durchaus interessante Box. Trotz ihrer zwei parallel geschalteten Tieftöner ist der Elac L 4100 T nicht sehr baßtüchtig; unterhalb 80 Hz fällt sie steil ab. Für Verfärbungen sind die Unregelmäßigkeiten der Schalldruckkurve zwischen 200 und 500 Hz verantwortlich und für eine gewisse Schärfe die isolierte Spitze bei 10 kHz. Das Klirrgradverhalten ist sehr gut. Bild 10b zeigt, daß unter einem Hörwinkel von 20° die Höhen ausgeprägter sind als bei 0°. Ein deutlicher Abfall tritt bei einem Hörwinkel von 40° ein. Der Elac LK 4100 T kann man in Anbetracht ihres Preises und ihrer Abmessungen, die Qualifikation einer zufriedenstellenden HiFi-Box zuerkennen.

Eine ausgeprägte Mittenbetonung läßt die Schalldruckkurve der Leak Sandwich 200 befürchten. Nun, die Auswirkungen dieses Schalldruckverlaufs (Bild 11a) sind nicht ganz so schlimm wie man denken könnte, jedoch muß von deutlichen Verfärbungen gesprochen werden. Das Klirrgradverhalten der Box ist gut. Auch hier muß die Richtcharakteristik unregelmäßig sein, denn für manche Frequenzen ist der Pegel bei 20° Hörwinkel größer als bei 0°. Bild 12a zeigt die Schalldruckkurve und das Klirrgradverhalten der Yamaha NS-18. Die Box produziert im Baßbereich starke Resonanzen und verfärbt sehr stark, was in Anbetracht des unruhigen Schalldruckverlaufs nicht verwunderlich ist. Den Variationsbereich des Hochtonreglers zeigt Bild 12b, während aus 12c der Einfluß des Hörwinkels zu ersehen ist. Ich glaube kaum, daß man mit Hilfe des bei Yamaha-Boxen angewendeten Resonanzboden-Prinzips HiFi-Boxen bauen kann. Für Diskotheken, wo ohnehin verzerrte Pop-Musik zu ohrenbetäubender Wirkung gebracht werden soll, sind diese Boxen bestimmt geeignet.



12b Regelbereich des Hochtöners der Yamaha NS-18



12c Schalldruckkurven der Yamaha NS-18 in Abhängigkeit von drei verschiedenen Hörwinkeln

Zusammenfassung

Die qualitative Abstufung innerhalb des Leak-Sandwich-Programms ist in Ordnung. Die Leak Sandwich 600 ist eine hochbelastbare, ausgewogene, baßtüchtige Box mit guter Richtcharakteristik. Die Elac LK 4100 T ist eine zufriedenstellende HiFi-Box, während die Yamaha NS-18 für HiFi-Zwecke nicht geeignet erscheint. Br.



Shows am Rande der Show

Die diesjährige Funkausstellung in Berlin wird mit Sicherheit zum größten internationalen Schaufenster der Unterhaltungselektronik-Industrie, das Konsumenten, Hersteller und Importeure je sehen und ausgestalten durften. Man rechnet mit Rekordbesucherzahlen, und das, obwohl die Anfahrten nach Berlin aus hinlänglich bekannten Gründen sich nicht ganz so einfach gestalten dürften wie die in irgendeine andere deutsche oder europäische Großstadt. Da jedoch kaum eine Industriebranche, mit Ausnahme der Autoindustrie eventuell, sich eines derartig regen Interesses weitester Kreise der Bevölkerung erfreuen darf wie gerade die Rundfunk-, Phono- und Fernsehindustrie, ist der Erfolg dieser Super-Show schon in die Wiege gelegt. Selbstverständlich werden wir unseren Lesern ausführlich über die technischen Neuheiten, die auf dieser Weltmesse vorgestellt werden, Bericht erstatten, nachdem sich die Tore hinter dem letzten Besucher am 5. September geschlossen haben. In diesem Vorbericht soll die Rede davon sein, was außerhalb der einzelnen Stände passiert, was den messemüden Besuchern, was Interessierten in Vorträgen, Diskussionen, was Fans in Shows und anderen Veranstaltungen geboten wird.

Die AMK-Berlin als Hausherr wird am Eröffnungstag, 27. August, um 15 Uhr im Sommergarten am Funkturm das Ballett-Ensemble des National-Theaters Senegal präsentieren. Eine halbe Stunde nach Schluß der Ausstellung, also um 19.30 Uhr, haben tanzwütige Messebesucher Gelegenheit, zu den Klängen des Rias-Tanzorchesters unter der Leitung von Helmut Brandenburg die restlichen physischen Reserven zu verbrauchen. Im Palais am Funkturm können am selben Tag um 17 Uhr die Damen Berliner Mode bestaunen — ein heißer Tip für Ehemänner, die sich während dieser Zeit in aller Ruhe den technischen Neuheiten in den Hallen widmen wollen. Diese Modenschau wird übrigens zur gleichen Zeit am selben Ort täglich, außer Montag, 30. August, gezeigt. Ebenfalls an jedem Tag werden um 16 Uhr im Casino am Funkturm von einem prominenten Discjockey Plattenwünsche erfüllt.

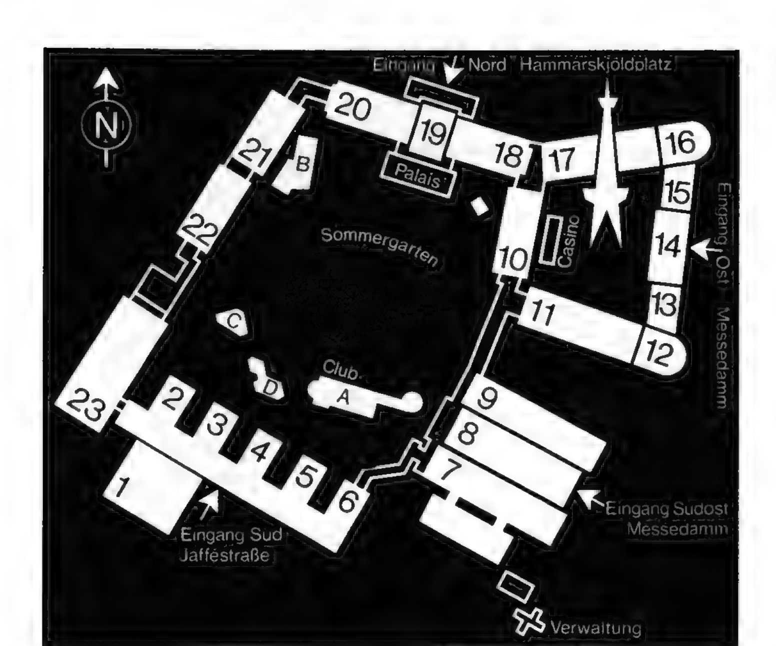
Das Zweite Deutsche Fernsehen hat ebenso wie die Konkurrenz ARD (über deren Programm noch zu sprechen sein wird) zahlreiche Veranstaltungen vorgesehen, die sich auch an junge Leute wenden. Es wird ausreichend Gelegenheit gegeben, den Betrieb im Fernsehstudio zu studieren. Besonders hervorzuheben sind die ganztägigen Proben und Aufzeichnungen dreier 25-Minuten-Sendungen mit Max Greger, die am Dienstag, 31. August, in Halle 1 stattfinden. Der Wettbewerb „Schüler proben Fernsehen" wird am Montagnachmittag (30. 8.) in Halle 7 durchgeführt. In der selben Halle am selben Tag wird sich das Französische Fernsehen ORTF den Besuchern vorstellen.

Das ZDF wird am Eröffnungstag allen Besuchern Gelegenheit geben, mit leitenden Persönlichkeiten der Mainzer Anstalt zu diskutieren. Auch hierbei ist Treffpunkt die Halle 7. Die „Mainzelmännchen" machen außerdem einen Wettbewerb für Berliner Schüler: „Schüler sehen ihre Stadt" (Schmalfilm), einen Autorenwettbewerb: „Sie bestimmen Ihr Programm", eine Autogrammstunde, sie demonstrieren fernsehtechnische Geräte, lassen sich über die „Sportschau-Schulter" gucken, kurz: sie sind offen für jedermann. Der Fernsehanstalt geht es hauptsächlich um eine möglichst umfassende Selbstdarstellung, ferner wollen die Verantwortlichen das Publikum, und hierbei besonders die Jugend, aktivieren eben durch die oben teilweise angeführten Veranstaltungen, aber auch durch Fragebogenaktionen und dadurch, daß zukünftige Fernsehprogramme der Anstalt in aller Öffentlichkeit geprobt und aufgezeichnet werden. Natürlich — und auch verständlich — denken die Herren aus Mainz auch an ihre eigenen Sorgen und Nöte: der Reporterwettbewerb aus dem Gebiet „Sport" dient dazu, den zu erwartenden Sportreportermangel zur Olympiade in München abzubauen. Wer eine Chance braucht — hier findet er sie als zukünftiger Sportreporter des Fernsehens. Nachwuchsmoderatoren bekommen eine Chance, wer sich sportlich trimmen will, hat die Möglichkeit dazu.

Die Arbeitsgemeinschaft der Rundfunkanstalten Deutschlands (ARD) lädt am 27. August zur Generalprobe für den „Gala-Abend der Schallplatte" ein, der am 28. August dann live übertragen wird. Folgende Stars wirken mit: Vicky, Siw Malmquist, Olivia Molina, Mary Roos, Micheal Holm, Peter Maffay, Chris Roberts, Lulu, Severine, Daliah Lavi, Amalia Rodriguez, Nancy Wilson, Les Humphrie Singers, Shocking Blue, Gilbert Bécaud, Roy Black, Ray Charles, Udo Jürgens, Henry Mancini, Ivan Rebroff, Facio Santillan, Roger Whittaker, das SFB-Tanzorchester unter Paul Kuhn, Kurt Edelhagen mit seinem Orchester, die Rosy Singers, die Sunnies und das Cornels Ballett. Ansonsten bietet die ARD ein umfangreiches Veranstaltungsprogramm, das, wollte man alles sehen und erleben, außerhalb der Funkausstellung nochmals über die Bühnen gehen müßte. Der Bayerische Rundfunk steuert eine Generalprobe des „Komödienstadls"

HiFi-Informationen aus erster Hand

Mit einem Informationsstand ist das Deutsche High-Fidelity Institut (dhfi) auf der Internationalen Funkausstellung 1971 Berlin vertreten. Dort können die dhfi-Informationen — Schallplatten, Einführungsbroschüre und eine neue Informationsbroschüre heiteren Charakters — erworben werden. Neu wird ferner ein „HiFi-Führer" sein, dessen Inhalt aus einer elementaren Einführung in die Begriffe High Fidelity und Stereophonie, einer Würdigung der Bedeutung dieses Mediums, einem Verzeichnis der auf dem Stand vorgeführten Schallplatten und einer Aufstellung der Mitgliederfirmen mit ihren Lieferprogrammen und ihren Standbezeichnungen bestehen wird.



Hallenplan der Funkausstellung

bei, junge Talente können sich im Talentschuppen des Südwestfunks produzieren, Beatgruppen werden vorgestellt, und im Hörfunk geht es ähnlich turbulent zu: Opas Schlagerfestival mit Hans Rosenthal, Allein gegen alle, ebenfalls mit Hans Rosenthal, Jazz Workshop, Musiksendungen, Sportsendungen, Diskussionen — eine bunte Reihe bunter Programme.

Zwei Veranstaltungen, für die keine Karten ausgegeben werden, die jedoch dafür im Fernsehen übertragen werden, sollen noch erwähnt werden: der „Blaue Bock" am 4. September und das Symposion mit Werner Höfer, das diesmal unter dem Thema „Wer im Glashaus sitzt, muß mit Steinen rechnen" sich mit Problemen des Fernsehens beschäftigt. Dieses Symposion wird schon am 28. August aufgezeichnet.

Für unsere Leser, die Gelegenheit haben, nach Berlin zu kommen und sich rasch über HiFi-Produkte orientieren wollen, geben wir im folgenden eine Übersicht über die Firmen, die HiFi-Bausteine oder Zubehör ausstellen. In Klammern jeweils die Halle und der Stand.

Agfa-Gevaert: Tonbänder (12/1200); Akai (9/910); AKG: Mikrofone (23/2329); AEG-Telefunken (21/2100); Arena Akustik: HiFi-Bausteine, ADC-Systeme, Lenco, Rank Arena (23/2325); Audax: Lautsprecher (9/928); Audioson: Kirksaeter (23/2343); Auriema: HiFi-Bausteine (23/2301); BASF: Tonbänder (16/1600-1601); Beyer: Mikrofone, Kopfhörer (23/2309); Bielefelder Verlagsanstalt: Fachzeitschrift Fonoforum (23/2308); Blaupunkt (6/600); Bogen: Tonköpfe (23/2316); Boyd & Haas: Goodmans (23/2303); Braun AG (8/815); Braun-Verlag: Fachzeitschrift HiFi-Stereophonie u. a. m. (23/2317); Chrambach: Dokorder (23/2312); Compo-HiFi: Sansui (23/2314); Crown Radio (23/2324); Deutsche Philips (P 3); Deutsches High Fidelity Institut (23/2334b); Dual (23/2350); Dynacord (23/2345); Elac (23/2340); Franzis-Verlag: Funkschau (20/2009); Fuba: Antennen (13/1300); Graetz (17/1700); Grundig (22/2200); HEA (20/2017); Heco (23/2318); Hennel & Co: Hilton-Sound, Elowi (23/2305); Hirschmann: Antennen (20/2015 - 2016); Hitachi (5/501); Imperial (5/500); Inter-HiFi: Harman Kardon, JBL (23/2301); Isophon (23/2341); JVC Nivico (5/516); Kathrein: Antennen (20/2021); Kontakt-Chemie: Kontakt-Sprays u. a. m. (8/809); Koss Electronics: Kopfhörer (Ü 2/3 305); Lesa: HiFi-Bausteine (23/2346); Loewe-Opta (3/300); Matsushita-Electric (8/817 - 818); Melchers: Pioneer (23/2313); Metz (11/1101); Mikrofonbau (23/2304a); 3-M-Company: Tonbänder (23/2311); Nordmende (11/1100); Paillard-Bolex: Thorens, Marantz, McIntosh, Servo-Sound (23/2323); Perpetuum-Ebner (23/2333); Rena Electronic: Rank Wharfedale, Leak (5/507); Saba (4/400); Sanyo (3/301); Scan-Dyna (23/2321); Sennheiser (23/2335); Sharp (9/921); Siemens (2/200 - 201); Sonab (23/2306); Sony (20/2020); Syma: Scott, Tandberg (23/2307); Schaub-Lorenz (17/1701); Schneider: Tonbandzubehör (4/401); SEL (23/2326); Studer: Revox (23/2336); Teleton (9/920); The Bose Corp. Interaudio (23/2328); Toshiba (4/402); Transonic: B & O, National (23/2349); Trio Kenwood (23/2344); Uher (20/3018); Wega (Ü 20/21 2110); Wigo: Lautsprecher (23/2331). Wd

Opern-Notizen aus London

Das Publikum der Covent Garden Opera hatte in jüngster Zeit Gelegenheit, drei Tenören von internationalem Ruf zu begegnen: Luciano Pavarotti sang die Partie des Herzogs in einer Rigoletto-Aufführung (mit Kostas Paskalis in der Titelrolle); Carlo Bergonzi kehrte nach langer Abwesenheit wieder an das königliche Opernhaus zurück, um als Ricardo in Verdis „Maskenball" seine elegant lyrische Stimme erklingen zu lassen und ekstatischen Beifall zu empfangen; und schließlich erschien Jon Vickers als Parsifal in der Wiederaufnahme einer etwas antiquierten Produktion, die zum ersten Mal von Reginald Goodall dirigiert wurde.

*

Nach den Wagner-Erfolgen, die Goodall mit der Sadler's Wells Oper erzielt hatte, sah man seiner Rückkehr an die Covent Garden Opera — die eigentlich seine „Heimat" ist — mit großen Erwartungen entgegen. Doch im Vergleich mit Goodalls Interpretation der „Meistersinger", der „Walküre" und der „Götterdämmerung" im Sadler's Wells Haus erschien mir sein „Parsifal" ein wenig enttäuschend. Dies mag jedoch in Goodalls künstlerischem Temperament seine Ursache zu haben, denn Goodall ist ein Dirigent, der seine volle Entfaltung erst bei längeren Auseinandersetzungen mit dem Werk erreicht. Nun hatte er aber „Parsifal" zum ersten Mal dirigiert und auch in Covent Garden nicht die Vorbereitungszeit gehabt, die ihm bei Sadler's Wells zur Verfügung stand. Unter diesen Umständen war es jedoch erstaunlich, zu welchen Leistungen nicht nur Vickers, sondern auch Norman Bailey (Amfortas) und Amy Shuard (Kundry) inspiriert wurde.

*

Die Wiederaufnahme vom „Maskenball" brachte nicht nur Bergonzi ins Haus, sondern auch einige Künstler, die zum ersten Mal in Covent Garden auftraten. Zu ihnen gehörte der Dirigent Anton Guadagno, der Bariton Sherill Milnes (als Renato) und die junge spanische Sopranistin Angeles Gulin (eine kraftvolle Amelia, der es jedoch an stilistischer Feinheit mangelt).

*

Otto Klemperers konzertante Aufführung von „Così fan tutte" in der Festival Hall, über die ich zuletzt berichtet habe, fand eine szenische Erwiderung in Covent Garden, wo Colin Davis diese Oper leitete. Der höchst attraktiven Inszenierung wollte die recht prosaische Interpretation von Colin Davis nicht entsprechen. Von den Sängern, die Klemperer zur Verfügung gestanden hatten, trat nur einer in Covent Garden auf, nämlich Sir Geraint Evans, der allerdings von der Rolle des Guglielmo zu der des Don Alfonso hinübergewechselt war. Er schien darin nicht ganz zu Hause, doch konnte man erkennen, daß dieser große Sänger auch rasch in diese Partie hineinwachsen wird. Über die Nachricht, daß Karajan für die Rolle des Beckmesser in seiner jüngsten Meistersinger-Aufnahme eben Sir Geraint Evans gewonnen hatte, war ich sehr erfreut. Mit dieser Aufnahme, die vor Jahresende erscheinen soll, werden wir dann auch ein Schallplattenbild von Sir Geraint Evans haben: als Beckmesser, als Guglielmo und als Figaro (in den beiden Klemperer-Aufnahmen). Gelegenheiten, diesen Künstler auch als Leporello und Papageno auf der Schallplatte festzuhalten, werden sich wohl bald finden.

„Der Besuch der alten Dame", Gottfried von Einems bei den Wiener Festwochen uraufgeführte Oper, wird im September im Opernhaus Zürich in der Inszenierung von Harry Buckwitz und unter der musikalischen Leitung von Ferdinand Leitner gezeigt werden. Im März 1972 soll die Oper im Deutschen Opernhaus Berlin aufgeführt werden.

Die **26. Musikfestspiele Montreux-Vevey 1971** beginnen am 1. September und enden am 3. Oktober. An Orchestern werden mitwirken die Nationalphilharmonie Warschau, L'Orchestre de la Suisse Romande, Sinfonieorchester Basel, B. O. G. Yomiuri Nippon Symphony Orchestra Tokyo. Die Dirigenten und Solisten: Witold Rowicki, Charles Dutoit, Josef Krips, Rene Klopfenstein, Igor Markevitch, Hirishi Wakasugi, Taijiro Imori, Christian Ferras, Wilhelm Kempff, Pierre Fournier, Henrik Szeryng, Gerard Poulet, Philip Entremont, Mayumi Fujikawa.

Ferner wirken mit das Beaux-Arts Trio, New York, Solisten der Wiener Symphoniker, Narciso Yepes (Gitarre), The Elizabethan Consorts of Viols (London), Alarius Ensemble, Bruxelles. Die progressive Pop-Gruppe Pink Floyd wird am 18. September ein Konzert geben.

„Widerstand" lautet das Motto der Florentiner Maifestspiele 1972. Roman Vlad, der künstlerische Direktor des Teatro Communale und Leiter des „Maggio Musicale", hat ein Programm entworfen, das diesem Motto entsprechen soll. Dazu gehören Rossinis „Wilhelm Tell" und Luigi Nonos „Intolleranza". Die Deutsche Oper am Rhein soll 1972 in Florenz mit Zimmermanns „Soldaten" und Dallapiccolas „Odysseus" gastieren.

Barbirolli-Film. Einen Film über Leben und Wirken des Dirigenten Sir John Barbirolli bereitet die Fernsehproduktion der BBC vor.

„Nieder mit Musik!" heißt einer der 16 Programmzyklen, welche die Musikalische Jugend Österreichs für die Saison 1971/72 ankündigt. Auf dem Programm steht u. a. die Uraufführung von Georg Kreislers Komödie „Der tote Playboy" und ein „Salonkonzert" des Wiener Komponisten Otto M. Zykan.

„Kullerwo", die 1892 entstandene Sinfonie für Sopran, Bariton, Männerchor und Orchester von Jean Sibelius, wurde von EMI aufgenommen. Die musikalische Leitung dieser Aufnahme, an der das Bournemouth Symphony Orchestra und der Männerchor der Universität Helsinki mitwirkte, hatte der finnische Dirigent Paarvo Berglund.

Für den Prix Mondial 71 hat die Zeitschrift „HiFi-Stereophonie" folgende Platten vorgeschlagen:

Gould spielt Beethoven (32 Variationen in c-moll etc.), CBS S 72882; Schumann: die 3 Streichquartette (Juillard-Quartett), CBS S 77320; Debussy: Pelleas et Melisande (Boulez), CBS S 77324; Bruckner: Sinfonie Nr. 8 c-moll (Szell), CBS S 77235; Alban Berg / Pierre Boulez: Klaviersonaten (Claude Helffer), DGG 2530050; Ives: Three Places In New England m. t. thomas / boston s. o., DGG 2530048; DGG Avantgarde vol. 3; M. Caballe: Französische Opernarien, DGG 2530-073; H. Pfitzner: Eichendorff-Lieder, EMI co65-29036; J. Baker singt Scarlatti, Monteverdi, EMI co63-02058; F. Schubert: Das gesamte Klavierwerk, TODUR 0903-17; Komödiantische Musik des Barock, Telefunken SAWT 9549-b; Strauß: Ariadne auf Naxos (Böhm), DGG 2720-027; Mozart: Figaros Hochzeit (Klemperer), EMI 1 c 191-02134/7; H. Pfitzner: Das gesamte Klavierwerk TUDOR 1131.

Die Würzburger Bachtage beginnen am 21. November mit einem Gottesdienst in der St.-Johannis-Kirche, dessen Predigt Landesbischof D. Hans Lilje halten wird. Musikalisch umrahmt wird der Gottesdienst mit der Bachkantate „O Ewigkeit, du Donnerwort".

Auf dem Programm, an dem als Solisten Gundula Janowitz, Marga Höffgen, Peter Schreier, Franz Crass, Ernst-Gerold Schramm, als Dirigenten Günter Jena, Hans Reinartz und als Orchester das Kammerorchester des Bayerischen Staatskonservatoriums sowie das Edward-Tarr-Bläserensemble mitwirken, enthält außerdem noch folgende Werke: Matthäus-Passion, Musikalisches Opfer, Brandenburgische Konzerte u. a. Am letzten Tag der Festwoche, dem 28. November, wird unter anderem die Messe für gemischten Chor und Bläserensemble von Strawinski aufgeführt.

Das Festival Tibor Varga wurde am 28. Juli in Sion/Schweiz eröffnet und dauert noch bis zum 4. September. An diesem Festival nehmen teil die Sinfonieorchester aus Straßburg und Bern, das Festival-Sinfonie-Orchester, das Kammerorchester Tibor Varga und das Detmolder Kammerorchester und das Festival-Ensemble. In vierzehn Konzerten werden unter anderem dirigieren Tibor Varga, Harry Blech, Alceo Galiera und Charles Dutoit. Traditionsgemäß werden auch wieder die Meisterkurse für Violine, Klavier, Klarinette und Trompete durchgeführt. Der Geigenwettbewerb, zu dem Preise im Gesamtwert von 12 000 Franken ausgesetzt sind, ist für die Zeit vom 12. bis 18. August vorgesehen.

HiFi-Messe in Mailand

Erstmals wird in diesem Jahr auch in Italien eine HiFi-Fachmesse stattfinden, die einen umfassenden Überblick über das in- und ausländische Geräteangebot gewährleisten soll. Diese HiFi-Messe wird im Rahmen des „Salone Internationale della Musica" vom 3. bis 7. September in Mailand in einer 5000 Quadratmeter großen Sonderhalle durchgeführt. Durch die Kombination mit der Internationalen Musikausstellung — hauptsächlich ausgerichtet auf Musikinstrumente — erhoffen sich Veranstalter und Aussteller einen großen Erfolg, da die Interessenten der Musikausstellung nahezu notwendigerweise auch an der High Fidelity Interesse haben.

Wiener Staatsoper in Moskau. Im Oktober wird die Wiener Staatsoper im Moskauer Bolschoi-Theater gastieren. Auf dem Programm stehen „Tristan" (Dirigenten: Karl Böhm und Heinrich Hollreiser), „Rosenkavalier" (Krips) und „Figaro" (Hollreiser). Außerdem sind Aufführungen der 9. Sinfonie Beethovens und der 2. Sinfonie Mahlers vorgesehen.

„Musik und Technologie". Unter diesem Titel fand im Juni 1970 in Stockholm eine von der UNESCO organisierte Tagung statt. Die Referate dieser Tagung sind soeben in englischer und französischer Sprache von der Pariser Zeitschrift „La Revue Musicale" veröffentlicht worden. Der Sammelband enthält u. a. ein Grundsatzreferat von Werner Kaegi, einen Beitrag über Technologie und Komposition von Herbert Brün und eine Studie über den Raum in der elektronischen Musik von Kurt Blaukopf.

Das dhfi berichtet

Fortbildungsseminar fiel aus. Das Fortbildungsseminar des Deutschen High-Fidelity-Instituts, das in diesem Jahr im Juni stattfinden sollte, ist ausgefallen. Der Grund dafür ist die zu geringe Beteiligung, die darauf zurückzuführen ist, daß in den meisten Geschäften im Juni bereits Urlaubsvertretungen verkraftet werden müssen, so daß die Entsendung von Mitarbeitern den Geschäftsleitungen nicht möglich war. Der Vorstand des dhfi prüft gegenwärtig die Frage, das Fortbildungsseminar auf einen günstigeren Termin zu verlegen.

Industrie

Bildplatte bringt Farbe. Die Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft AEG-Telefunken, Berlin / Frankfurt (M), und die TELDEC ‚Telefunken-Decca' Schallplatten GmbH, Hamburg, werden auf der Internationalen Funkausstellung Berlin das Video-System Bildplatte in Farbe erstmalig der Öffentlichkeit vorführen.

Im Juni vergangenen Jahres war die von den vier Berliner Ingenieuren Dr.-Ing. Gerhard Dickopp, Hans-Joachim Klemp, Horst Redlich und Eduard Schüller erfundene Bildplatte in Schwarz-Weiß der internationalen Presse und Fachleuten in einer Weltpremiere in Berlin gezeigt worden. Es folgten Demonstrationen des als technische Sensation aufgenommenen neuen Video-Systems in London,

New York und Zürich. Seitdem wartet die Fachwelt auf die Farbtüchtigkeit dieses Mediums.

Das von AEG-Telefunken und TELDEC, einer gemeinsamen Beteiligungsgesellschaft des deutschen Elektrokonzerns und der Decca London, in Zusammenarbeit entwickelte Video-System Bildplatte ermöglicht die Wiedergabe vorgefertigter Bild-Ton-Programme über Fernsehgeräte im eigenen Heim.

Uher intensiviert Schweden-Export. Die Uher Werke, München, haben in Stockholm eine werkseigene Verkaufsniederlassung gegründet. Die Münchner Spezialfabrik für Tonbandgeräte wird mit dieser Maßnahme ihre Exportbemühungen in Schweden forcieren. Dazu gehört, wie Wolf Freiherr von Horenstein, Generalbevollmächtigter für die Uher Werke, mitteilt, besonders der Ausbau des Kundendienstes und der technischen Service-Leistungen. Uher Tonbandgeräte werden in 120 Länder der Erde exportiert. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt liegt der Verkauf in den einzelnen Ländern noch in den Händen unabhängiger Importeure. Das in Stockholm praktizierte „schwedische Modell" kann Uher auf weitere exportintensive Länder übertragen.

Die BASF AG, Ludwigshafen, und Du Pont de Nemours & Co., Wilmington (USA), haben einen Vertrag abgeschlossen, der es BASF erlaubt, ferromagnetisches Chromdioxid und Magnetbänder aus diesem Material herzustellen.

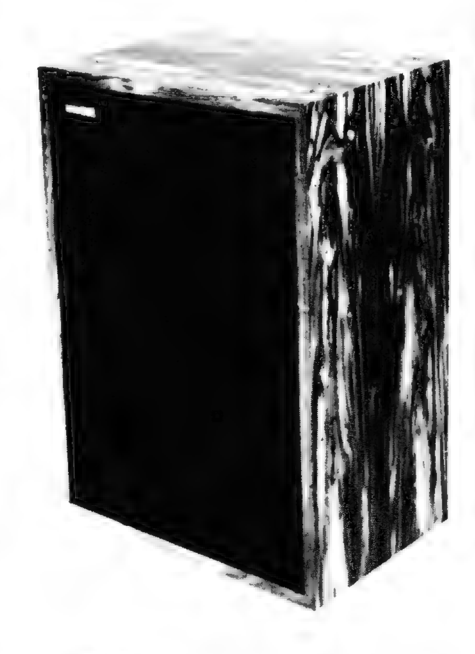
Shure entwickelte eine neuartige Mikrofonaufhängung, die wirkungsvoll alle Arten von mechanischen Störschwingungen, wie sie bei Montage des Mikrofons an Schwenkarmen oder Stativen (Trittschall) auftreten, unterdrückt. (Siehe Foto). Alle Probleme der Vibrationsisolierung wurden in vielen Versuchs- und Meßreihen



im Shure Labor analysiert. Das Ergebnis ist eine Mikrofonaufhängung, die geringe Abmessungen und größtmögliche Vibrationsisolierung in sich vereint. Die Vibrationsisolierung beträgt mehr als 30 dB bei 100 Hz. Die Resonanzfrequenz der neuen Mikrofonaufhängung liegt bei 10 Hz.

BASF, einer der führenden Magnetbandhersteller mit weltweitem Vertrieb, hat diese Rechte an den Chromdioxid-Patenten von Du Pont erworben, um die technischen Vorteile in einer Reihe von Anwendungen zu nutzen.

Die Firma Audio-Int'l in Frankfurt bietet zum Ausbau vorhandener HiFi-Anlagen zu Drei-Weg-Anlagen das Infinity-System der kalifornischen Firma Infinity-Systems an. Hierbei handelt es sich um einen mit einer elektronischen Frequenzweiche kombinierten Baß-Endverstärker. Die Lautsprecher sind im Hoch- und Mitteltonbereich mit Elektrostaten bestückt, wobei die hohen Frequenzen über einen Streifen-Elektrostaten wiedergegeben werden. Der Baßlautsprecher ist am Verstärker rückgekoppelt. Dieser Verstärker ist auch ohne Boxen lieferbar. Unser Bild zeigt den Lautsprecher Infinity 2000 A.



Die BASF übernahm am 1. Juli die Auswertung des Harmonia Mundi-Repertoires. Damit wird das Musikangebot der BASF nach den Vertragsabschlüssen mit MPS und Cornet weiter abgerundet. Mit Künstlern wie Elly Ameling, Jörg Demus, Gustav Leonhard und dem Collegium Aureum sowie mit Schwerpunkten im Bereich der alten Musik und der Musik unserer Zeit verfügt Harmonia Mundi heute über das am meisten ausgezeichnete und interessanteste Spezial-Repertoire der E-Musik. Mit konsequentem Eintreten für alte Musik auf Originalinstrumenten trägt Harmonia Mundi wesentlich zur Erweiterung des Interessentenkreises für ernste Musik bei.

Zur Person . . .

Dr. Ing. Hans-Werner Steinhausen (unser Bild), technischer Geschäftsführer der Deutschen Grammophon Gesellschaft mbH, Hamburg, und Vorstandsmitglied der N.V. Philips' Phonographische Industrie, Baarn (Niederlande), vollendete im Juni in Hannover sein 65. Lebensjahr. Seit dem 1. Juli dieses Jahres gehört Dr. Steinhausen dem Management der neugegründeten Holding-Gesellschaft Polygram an.

Als gebürtiger Berliner zählt Dr. Steinhausen zu den aktivsten Persönlichkeiten in der Phonographischen Wirtschaft. 1950 trat er in die Dienste der Deutschen Grammophon in Hannover, wurde 1953 Prokurist, 1957 Fabrikdirektor und 1958 Geschäftsführer. An der Nachkriegs-



entwicklung der Deutschen Grammophon, von der Kunststoff-Schallplatte zur Stereophonie, hat er entscheidenden Anteil. Heute wie einst hält Dr. Steinhausen die Schallplatte für das Kommunikationsmedium, das musischen Auftrag wie technischer Entwicklung am stärksten verpflichtet ist. „Musische Technik" hat ihn ein Leben lang begleitet. Zum Ende dieses Jahres wird Dr. Steinhausen aus dem aktiven Dienst ausscheiden.

Wolf Rosenberg, Komponist, Musiktheoretiker, Kritiker und dieser Eigenschaft Mitarbeiter der HiFi-Stereophonie, ist jetzt nach einem dreijährigen Aufenthalt in den USA nach Deutschland zurückgekehrt. Rosenberg hatte auf Einladung der University of Illionis der Ohio State University Gastvorlesungen abgehalten. In Ohio war er zugleich Direktor des elektronischen Studios der Universität.

Sennnheiser baut MD 421 weiter. In unserer Juli-Ausgabe, Heft 7/71, Seite 581, ist uns ein bedauerlicher Irrtum unterlaufen. Im Artikel „Frühjahrsneuheiten 71" berichten wir über das neue Studio-Mikrofon Sennheiser MD 441 und schrieben, dieses Modell werde das Erfolgsmodell MD 421 ablösen. Die Firma Sennheiser teilt uns dazu mit, daß das MD 421 unverändert im Lieferungsprogramm bleibt. Das neue Studiomikrofon Sennheiser MD 441 stellt lediglich eine zur besten Qualität hin orientierte Abrundung des Sennheiser-Fertigungsprograms dynamischer Mikrofone dar.

Daniel Chorzempa, der 26jährige amerikanische Pianist und Organist, wird in Kürze alle Orgelkonzerte von Händel mit dem Englischen Kammerorchester unter der Leitung von Raymond Leppard aufnehmen. Außerdem sind Aufnahmen der Orgelkonzerte von Haydn geplant. Chorzempa, der nicht nur als Organist hervorgetreten ist, sondern auch als Pianist (Klavierkonzert von Grieg, Beethovens Diabelli-Variationen u. a.), hat sich

vertraglich an Philips gebunden. Aufnahmen von Orgelwerken von Franz Liszt, die in Rotterdams Konzerthalle „De Doelen" entstanden, sind von Philips schon veröffentlicht worden.

Ridderbusch als Hans Sachs. Karl Ridderbusch hat die Partie des Hans Sachs in sein Repertoire aufgenommen und wird sie in einer Düsseldorfer Meistersinger-Aufführung im Dezember zum erstenmal singen.

Kaj Kauhanen, bisher in der Kunstsektion der UNESCO tätig, wurde zum Direktor des Opernhauses Helsinki ernannt.

Sena Jurinac wurde zum Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper ernannt. Im Rahmen der Feier, die aus diesem Anlaß stattfand, wurde auch Gottlob Frick ausgezeichnet. Er erhielt das Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst erster Klasse.

Rafael Kubelik wird im Herbst 1973 die musikalische Leitung der New Yorker Metropolitan Opera übernehmen. Ein mit Met-Direktor Gentele geschlossener Vertrag bindet Kubelik vorerst für drei Jahre an die New Yorker Oper. Kubelik, der seine Position als Chefdirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks beibehält, wird der Met jeweils fünf Monate zur Verfügung stehen. Zu einem späteren Zeitpunkt wird sich auch die Konzerttätigkeit des Dirigenten mehr auf die Vereinigten Staaten orientieren. Zur Zeit bleibt der Schwerpunkt von Kubeliks Aktivität noch in Europa. So wird er im Dezember 1971 in München die Neuinszenierung von Mussorgskys „Boris Godunow" leiten (mit Martti Talvela in der Titelrolle, alternierend mit Franz Crass).

Wolfgang Rennert wird als Nachfolger von Otmar Suitner die Position eines Chefdirigenten an der Deutschen Staatsoper (Ost-Berlin) einnehmen.

Jessye Norman wird in der nächsten Saison als Aida in der Mailänder Scala auftreten. Die 25jährige amerikanische Sängerin, die aus Augusta (im Staate Georgia) stammt, hat zur Zeit einen Vertrag mit der Deutschen Oper Berlin. In jüngster Zeit hat sie Mozart-Partien in ihr Repertoire aufgenommen. So sang sie die Partie des Idamante in einer von Colin Davis geleiteten römischen Rundfunkaufnahme von Mozarts „Idomeneo". Unter Colin Davis auch entstand in London die Philips-Aufnahme von Mozarts „Figaro" mit Jessye Norman als Gräfin, Wladimiro Ganzarolli als Figaro, Mirella Freni als Susanna, Ingvar Wixell als Graf und Yvonne Minton als Cherubino. Produzent der mit dem BBC-Orchester ins Werk gesetzten Aufnahme war Erik Smith.

Verschiedenes



Das Tonbildstudio Ruf in Bielefeld, dessen Chef, Bernhard Ruf, seit 1963 erfolgreich in der Branche tätig ist, wurde jetzt wesentlich erweitert. Unser Bild gibt einen Eindruck der innenarchitektonischen Gestaltung des Studios.

Ein eigenes HiFi-Studio hat sich der bisherige HiFi-Fachverkäufer Ekkehart Ernstberger in München, Landwehrstraße 54, eingerichtet. Der Schwerpunkt des Geschäfts liegt in der Beratung und im Verkauf von Geräten der gehobenen Preisklasse sowie in der Projektierung von Video-Anlagen.

Die Norddeutsche Mende Rundfunk KG (NORDMENDE) in Bremen hat gegenüber 1969 ihren Umsatz um 16 Prozent steigern können. Die Erlöse blieben nach Mitteilung der Firma jedoch wegen der stark gestiegenen Belastungen erheblich hinter den Erwartungen zurück. Durch die gegenwärtige Finanzsituation befürchtet die Firma eine Beeinträchtigung des Exportgeschäfts.

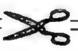
Willi Schongs, Mitbegründer der Isophon-Werke GmbH in Berlin, und Pionier auf dem Gebiet des Lautsprecherbaus, wurde jetzt 75 Jahre alt.

Berichtigung

In Heft 6, Seite 492 (Test Dual Plattenspieler 1214 und 1218) ist uns folgender Fehler unterlaufen: Das System, mit dem der 1218 ausgestattet ist — Shure M 91 MG-D —, ist nicht biradial, wie wir schrieben, sondern sphärisch verrundet mit 15 μ Spitzenverrundung.

HiFi-Stereo-Zubehör

High Fidelity-Kleinanzeigen



Bestellschein für Kleinanzeigen

HiFi-Stereophonie

Verlag G. Braun · 75 Karlsruhe · Postfach 1709

Veröffentlichen Sie nachstehenden Text in der nächsterreichbaren Ausgabe ☐ mal.

Ohne Größenangabe wird der Text hintereinander nach effektiver Höhe abgesetzt. Für Fehler infolge undeutlicher Niederschriften übernimmt der Verlag keine Haftung für die Richtigkeit der Wiedergabe. **Bitte schreiben Sie deshalb mit Schreibmaschine oder in Druckschrift.**

Anzeigentext:

____

____

____

____

____

____

____

____

Preise für Kleinanzeigen:	**mm-Preis**
Stellengesuche	DM 1.—
Verkauf, Kaufgesuche	DM 1.20
Werbung, Stellenangebote	DM 1.50
Chiffregebühr	DM 2.—

Name: ______________________

Ort: ______________________
Postleitzahl

Straße: ______________________

Stellenangebote

Wir haben den Vertrieb von **GARRARD**-Plattenspielern und -Plattenwechslern für die BRD übernommen. Um die neuen und einzigartigen Geräte von **GARRARD** in der Bundesrepublik zu vertreiben, suchen wir einen

HiFi-Verkaufsförderer

für den Außendienst.

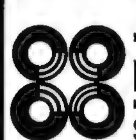
Kontaktfreude, gute Umgangsformen und dynamischer Einsatz sind für diese Position Voraussetzung. Erfahrung im Verkauf und in einer technischen Branche sind erwünscht.

Wir bitten um Ihre handschriftliche Bewerbung mit Lebenslauf und Zeugnisabschriften.

BOYD & HAAS, 5 KÖLN 60, BEUELSWEG 15

Werbung

IHR SPEZIALIST FÜR SCHALLPLATTEN UND HIFI-STEREO-ANLAGEN



phono studio hi-fi stereo
KIEL HOLTENAUER STR. 112 RUF: 04 31 / 5 12 16 + 5 12 17
GERD RÖSTEL
SCHALLPLATTEN-IMPORT • VERSAND • SONDERANGEBOTE
BESCHAFFUNG JEDER LP AUS DEM AUSLAND

Günstige HiFi-Geräte
Tonstudio Steickart
407 Rheydt, Hohlstraße 40
Telefon 0 21 66 / 3 26 11 oder 4 89 44
Jetzt auch in
Düsseldorf 1, Gumbertstraße 6

Exklusiv-Verkauf von
C / M LABORATORIES
Your Sound-Service,
6 Frankfurt am Main 1
Battonnstr. 4—8, Tel. 29 24 38

BRAUN PS 420 Plattenspieler, Vorführgerät mit Garantie, **DM 368.—**
Weitere günstige Angebote an fabrikneuen Geräten auf Anfrage.
HiFi-STUDIO RIPKEN
2903 Bad Zwischenahn
Kastanienallee 6, Tel. 0 44 03 / 20 72

Verkauf

SCOTT
Receiver 342 - C
Boxen 15 - S
originalverpackt,
DM 1940,— statt 2440.—
Zuschriften unter Nr. HI 793 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe:
Pioneer-Anlage
Receiver SX 1500 TD DM 1500,—
2 Boxen CSE 700 DM 1200,—
Plattensp. PL 41 A DM 800,—
Nachhallgerät SR 202 DM 380,—
Pickering XV 15/750 E DM 250,—
Koss esp-8 DM 500,—
(1—6 Monate alt)
Komplettabnahme: Nachlaß!
E. Heszheimer, 8 München 80, Beblostr. 22/0

Verkaufe gegen Gebot:
kleinsten Fernseher der Welt, National TR-001, 2 Micros Sennheiser MD 421-2; Grundig TB EN 3 und 2 Dynacord-Micros, à DM 50,—.
Suche:
2 Funksprechgeräte, Stereo Mixer, Kuba Color, transportabel, sowie Thorens Studiomatic TDW 224. Zuschriften erbeten unter Nr. HI 786 an HiFi-STEREOPHONIE

Kofferradio
National RF 5000, absolut. Spitzengerät, 11 Wellenbereiche, UKW, MW, LW u. 8 Kurzwellenbänder (187 — 10 m), ca. 1 Jahr alt, Neupr. DM 1380, neuwertig, für DM 780,— zu verkaufen.
Tel. Stuttgart 63 43 26

Verkaufe:
Lansing Stereo-Endstufe SE 408 SE (DM 750.—), Bowers & Wilkins Studio-Lautsprecherkombination (mit elektrostatischen MH-Systemen). Angebote unter Nr. HI 789 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe:
1 **Sansui TU 777,** neuwertig, kaum benutzt, DM 590,—.
Horst-Dieter Böttger,
6308 Butzbach, Stresemannstr. 36, Tel. 0 60 33 / 58 98, nach 18 Uhr

Revox A 77 / 4-Spur, mit Endstufen und Nußbaumgehäuse — neu, noch **originalverpackt — DM 1650,—,** zuzüglich Porto.
Wolfgang Bauer DID,
73 Eßlingen, Ruiterstr. 34

Fabrikneu abzugeben:
2 Heco Boxen P 5000, Nußbaum, DM 1340,—; **Revox A 77,** 4-Spur, Nußbaum, DM 1300,—. Angebote unter Nr. HI 790 an HiFi-STEREOPHONIE

Preisgünstig:
Grundig SV 140 und RT 100 für DM 1478,—; 2 Boxen Grundig 741 mit 2 Kugelstrahlern für DM 978,—, Anlage ¼ Jahr alt.
Telefon 0 60 71 / 2 21 24

Verkaufe:
Sony STR 6060 Receiver und Gehäuse (DM 1750,—), 1¾ Jahre alt, tadelloser Zustand, für DM 950,—.
G. Bujakowsky, 5 Köln 1, Arndtstr. 10, Tel. 24 15 13

Verkaufe
(mit Originalverpackung)
Dual 1219, Braun CSV 300, 2 Heco P 2000 (Garantie 6 Mon.) für DM 1300 (Neuwert DM 1992).
Jörg Betke, 6101 Trautheim, Tel. 0 61 51 / 1 46 27

Notverkauf
Hochwertige kompl. **HiFi-Stereo-Anlage,** auch komponentenweise, mit Tape-Deck, neu, orig.-verpackt, mit Garantie, ca. 20 % unter Neupreis.
Tel. 07 21 / 3 25 96

Abzugeben:
ACOUSTICAL 3100 SG mit **MICRO MA 88,** Aufsetzhilfe ORTOFON, Zarge u. Haube, kompl f. DM 435,— (870,—). Zuschriften erbeten unter Nr. HI 787 an HiFi-STEREOPHONI

Verkaufe:
Tandberg 6000 X, Palisander, 4-Spur, originalverpackt, unbenutzt. Neupreis DM 1645, Verkaufspreis DM 1295.
Johann Heinemann,
Schinveld (Holland), Kem 18

Verkaufe:
2 Heco P 4000, Nußbaum, absolut neuwertig, DM 680,— (DM 912,—).
Bruno Ott, Amtsrat,
8171 Waakirchen, Kronimusweg 7, Tel. 0 80 21 / 79 01

Zu verkaufen:
The Fisher 800 T, 2 x 100 Watt, 3 Mon. alt (DM 2995,— Festpreis), für DM 1780,—.
Brockhoff, Kiel, Quinckestr. 116

Verkaufe:

Steuergerät **Kenwood TK 140 X**, Tonbandgerät **Beocord 1800**, ½-Spur, mit Garantie.
H. Reeb, 41 Duisburg, Siechenhausstraße 13

Verkaufe:

Dreiweg-Lautspr. **SANSUI SP 2002**, erstklassiger Zustand, 6 Monate alt (neu DM 1720,—), gegen Gebot.
Martin Thiele, 7128 Lauffen a. N., Gradmannstr. 26, Tel. 0 71 33 / 3 89

Zu verkaufen:

Braun CSV 12 (2 x 20 W) und zwei **L 46.** Angebote erbeten unter Nr. HI 785 an HiFi-STEREOPHONI

Verkaufe:

Uher 4400 Report Stereo mit Mikrofon, neu, volle Garantie, DM 700,— (DM 852,—).
Tel. (02 61) 3 72 76

Abzugeben:

Komplette Arena-HiFi-Anlage mit Lenco L 75, fabrikneu, orig. verp., 35 % unter Listenpreis.
Zuschriften unter Nr. HI 792 an HiFi-STEREOPHONIE

Gelegenheit!

Stereo-Endstufe Harman Kardon, Citation 12 (extremste Spitzenklasse! — siehe Testber. H. 8/1970), für nur DM 1350,—.
Dr. Franz Hetzl, 826 Mühldorf/Inn, Stadtplatz 1, Tel. 0 86 31 / 2 18

Verkaufe:

1 Paar **Boxen Fisher KS 1 A**, DM 450,—.
Schmitt, Baden-Baden, Staufenbergstraße 50 B, **Tel. 0 72 21 / 2 42 44**

Verkaufe:

Kenwood Tuner KT 7000, DM 1020,—; **2 Lautsprecher KL 880**, zusammen DM 1500,—; alles neuwertig, mit Garantie. Zuschriften erbeten unter Nr. HI 788 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe

wegen Auswanderung mein 3 Mon. altes **Steuergerät SONY 6120** (Neupreis DM 3065) DM 1300 billiger.
Michael Sonntag, 62 Wiesbaden, Schöne Aussicht 34

Verkaufe mit Garantie:

TD 125 mit Konsole, **SME 3012**, Shure **V 15-II** für **1150.—** (1640.—, Teilgarantie), Revox 2-Sp. **A 77 cs 1350.—** (1720.—), Revox **A 76 1200.—** (1487.—), Revox **A 50 930.—** (1165.—), Scott **S 17 550.—** (660.—). **Alle Teile originalverpackt, volle Garantie.**
Your Sound-Service, 6 Frankfurt am Main 1, Battonnstr. 4—8, Tel. 29 24 38

Kaufgesuche

Suche:

Tuner und **Tonbandgerät**, Grundig RT 40, Uher Royal de Luxe, Uher 22 HiFi-Spezial oder andere.
Kübler, 5204 Lohmar-Wahlscheid, Schulweg 13, Tel. (0 22 06) 29 91

Suche:

eine Gesamtaufnahme von **Wagners Ring** von den Bayreuther Festspielen der Jahre 1952—1958.
Kantor Heinrich Lüders, 898 Oberstdorf, Schützenstr. 13a

Stellengesuche

Wo werde ich gebraucht?

Technischer Werbeleiter

Kaufmann, 35 Jahre, umfassende Industrieerfahrung, sechs Jahre Unterhaltungselektronik, z. Z. in einem weltbekannten Unternehmen, perfekt in allen Werbe- und Verkaufsförderungsmaßnahmen für Investitions- und Gebrauchsgüter. Gute persönliche Kontakte zur Presse und eine Menge gute Kenntnisse in der modernen Unternehmensführung.
Ich suche eine geeignete Position in einem mittleren Unternehmen in enger Zusammenarbeit mit einem aufgeschlossenen, dynamischen Führungsteam. Wenn Sie jetzt oder später an meiner Mitarbeit interessiert sind, würde ich gerne mit Ihnen reden.
Schreiben Sie mir bitte unter Nr. HI 774 an HiFi-STEREOPHONIE.

Funkausstellung

Suchen Sie technischen HiFi-Fachmann für Standdienst?

Eilangebote unter Nr. 794 an HiFi-STEREOPHONIE

22jähriger Schweizer, seit 4 Jahren im HiFi- und TV-Verkauf mit Erfolg tätig, sucht **Verkäuferstelle in Hamburg oder Berlin.** Angebote bitte an **Hr. Martin Mächler**, Caspar-Wüst-Straße 71, 8052 Zürich (Schweiz).

Leiter eines namhaften HiFi-Studios in Süddeutschland (29 Jahre), **versierter HiFi-Fachberater**, mit guten Kenntnissen, **sucht Stelle** im Außendienst.
Zuschriften unter Nr. HI 767 an HiFi-STEREOPHONIE

Diplom-Volkswirt, 35 J., mit mehrjähriger Tätigkeit als Tontechniker (Studiumfinanzierung), HiFi-Hobby, Diplomarbeit über DDR-Wirtschaft, **sucht passende Tätigkeit in Berlin.** Zuschriften erbeten unter Nr. HI 791 an HiFi-STEREOPHONIE

Stellenangebote



Wir suchen für sofort oder später

Verkäufer (innen)

für unsere Abteilungen

Radio – Fernsehen – HiFi-Stereo – Schallplatte

Künftigen Mitarbeitern, die Wert auf eine Dauerstellung legen, bieten wir überdurchschnittliches, leistungsgerechtes Gehalt, Erfolgsprämie, zusätzliche Altersversorgung, geregelte Freizeit, Wohnungsbeschaffung. Schreiben Sie uns bitte, um einen Besprechungstermin zu vereinbaren.

Ihr Funkberater und Interfunk-Mitglied



das führende Fachgeschäft in Kiel, Holstenstraße 24, Tel. 0431 / 4 72 62

Stellenangebote

Am 1. Oktober 1971 starten wir den Verkauf von hochwertigsten, nach den neuesten Erkenntnissen geschaffenen HiFi-Stereoanlagen in der Bundesrepublik und Berlin. Aus diesem Grunde suchen wir

dynamische Verkäufer bzw. HiFi-Berater

für die folgenden Gebiete:

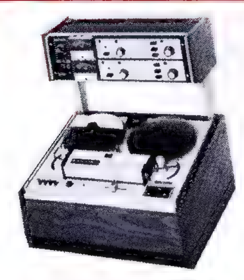
Berlin, Kiel, Hamburg, Bremen, Hannover, Bielefeld, Dortmund, Essen, Düsseldorf, Köln, Frankfurt, Mannheim, Freiburg, Stuttgart, Kassel, Würzburg, Nürnberg, München, Konstanz, Wuppertal.

Die Bewerber sollten eine erfolgreiche Tätigkeit als Verkäufer nachweisen können. Branchenkenntnisse erwünscht, jedoch nicht Bedingung.

Alle Positionen sind außerordentlich gut dotiert. Wir zahlen wahlweise Provision oder Fixum, zuzüglich Provision. Eigenes Fahrzeug sollte vorhanden sein.

Bitte, richten Sie Ihre ausführliche Bewerbung unter Nr. HI 795 an HiFi STEREOPHONIE

High Fidelity-Fachhändler



MODELL 9060 H

INTERNATIONALE SPITZENMARKE * TONBANDGERÄTE

DOK Dokorder

Modern in Technik + Design

WELTWEITER SERVICE * HI-FI-ANLAGEN

Wir senden Ihnen gern Prospekte über unser Gesamtprogramm

-MLC- Moritz L. CHRAMBACH, Abt. 5, 2 **Hamburg 1**, Mönckebergstraße 17 - Telefon (04 11) 32 19 01 - Telex 2 162042

Aachen

Antwerpen

Augsburg

Bamberg

Basel

Berlin

joachim chittan
foto + ton
hifi-studio · foto-kino
stereoanlagen · tonbandgeräte
internationales angebot
1 berlin 61 · gneisenaustraße 91
telefon 03 11/6 91 55 53

sinus hi-fi stereoanlagen

1 Berlin 61, Hasenheide 70
Telefon 6 91 95 92

Es beraten Sie
Michael Jesse / Dieter Pawletzki
und Klaus-Dieter Probst

Anerkannter High-Fidelity Fachberater dhfi

Bielefeld



Bernhard Ruf

tonbildstudio

Spezialgeschäft für
HiFi-Stereophonie
4800 Bielefeld
Feilenstraße 2
Telefon 0521/65602

Wir führen SCOTT

Bochum

HAMER RADIO
autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
Studio für internationales
HiFi-Programm
Kompl. Diskothek-Anlagen
+ Mischpulte
BOCHUM, KIRCHSTRASSE 4
Telefon 6 76 86 / 6 40 44 / 6 25 63

Wir führen SCOTT

Bonn

studio 2000

4 hi fi-stereo-studios
spezial-studio für hi fi-tonband- und video-geräte
300 qm verkaufsfläche bieten eine grossauswahl für bonn
und dazu eine echte beratung durch mitarbeiter, die genauso viel freude an hi fi-stereophonie haben wie sie selbst.



bonn, acherstr. 22-28, tel. 658006-7

Wir führen SCOTT

Braunschweig

HiFi Stereo-Phonie
Anlagen und Schallplatten
Radio-Ferner, Braunschweig
Hintern Brüdern · Telefon 25387
Mitglied des dhfi

Bremen

hifi studio bremen
Große Auswahl internationaler Modelle
Fachmännische Beratung und Planung
RADIO RÖGER
Bahnhofstraße / Ecke Breitenweg,
Ruf 31 04 46

Wir führen SCOTT

Bremerhaven

HIFI-STEREO
SPEZIALIST
Gerrit Wilke
Unterhaltungselektronik
Bremerhaven, „Bürger" 101

Darmstadt

HiFi Studio Lau
Ludwigstraße 9
Telefon 06125/26651

Sansui-Service

Dortmund



Wir führen SCOTT

Der weiteste Weg lohnt sich um uns zu besuchen
HiFi
STEREOSTUDIO
DORTMUND
Beratung · Service · Verkauf
Anlagen u. Geräte für jeden Bedarf
Dortmund
Westenhellweg 111—121
Vorfg. v. HiFi-Messe-Neuheiten tgl.

Wir führen SCOTT

Düsseldorf







Studios für Hi-Fi-Stereotechnik Düsseldorf
Schadowstr. 78 Tel. 35 03 11

Wir führen SCOTT

Elpro HiFi-Center
Projektierung · Sonderanfertigung
Service · Schallplatten
Düsseldorf, Immermannstr. 11
Telefon: 35 61 33, 35 62 22
Anerkannter Fachhändler dhfi

Wir führen **SCOTT**

HiFi-Stereostudio
LOOS
Beratung und Montage von Stereo-Konzertanlagen.
Spezialeinrichtungen für HiFi-Diskothekanlagen
DÜSSELDORF
Stresemannstraße 39, Tel. 36 29 70

Wir führen **SCOTT**

Duisburg

HiFi Studio
Dieter Sauer
Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi
Internationale Spitzengeräte ständig vorführbereit
Köhnenstr. 23 Tel. 0 21 31 / 2 50 14

Essen

Modernes Hi-Fi-Studio
Planung und Beratung auch in Ihrer Wohnung
Essen
Kettwigerstr. 56
Telefon 2 03 91



Frankfurt

Fachmännische Beratung und individuelle Vorführung auch zu Hause durch unsere bestens ausgebildeten Mitarbeiter sind einmalige echte Leistungen von uns.
Expreß-Kundendienst
Vorführungen in 3 HiFi-Studios
Anerkannter High-Fidelity-Fachhändler
Radio Diehl
Ihr **HiFi-Berater**
Frankfurt a. M.
Zeil 85, Tel 29 10 58 Herr Jansen
Kaiserstr. 5, Tel. 2 08 76 Herr Rauber
Opernpl. 2, Tel. 28 75 67 Herr Schuldt
Musikhaus Harz, Frankfurt-Höchst

Wir führen **SCOTT**

RADIO DORNBUSCH
Mitglied des Deutschen HiFi-Institutes
Anerkannter HiFi-Berater
6 Frankfurt am Main 1
Eschersheimer Landstraße 267
Telefon 59 02 77 + 59 17 57



Wir führen **SCOTT**

Sir Truesound rät:
In allen Lagen sollte man den Fachmann fragen.



einziges
spezial
hi-fi-studio
in frankfurt

raum · ton · kunst
neue kräme 29
sandhofpassage
telefon 28 79 28
hi-fi-stereo-anlagen
einrichtung von diskotheken

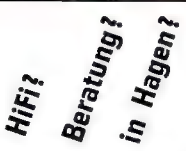
Wir führen **SCOTT**

Freiburg



Freiburgs ältestes
HiFi-Fachgeschäft
Mitglied des dhfi
Fachberatung in allen Fragen der HiFi-Stereophonie.
Verkauf und Demonstration musikalisch hochwertiger HiFi-Anlagen. Besuchen Sie unser HiFi-Studio.
Radio Lauber KG
Größtes Spezialgeschäft Oberbadens
Freiburg/Br., Bertoldstr. 18/20
Tel. 3 11 22

Hagen

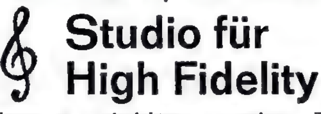


Elektro Willi Hoppmann
58 Hagen, Tel. 8 13 06 u. 8 14 84

Wir führen **SCOTT**

Hamburg

deka-radio, 2 hamburg 52
waitzstraße 21, tel.: 89 33 87



beratung - einrichtung - service - Revox - Thorens - Dynaco - Sony - Bose

otto elfeldt
hamburg-rotherbaum
feldbrunnenstraße 5
telefon 41 83 83 · 41 84 00
stereo hifi anlagen

HI-FI STUDIO
am Rothenbaum
Rundfunk- Fernseh- Phonogeräte
Gerd Krüger + Heinz Pitschi,
2 Hamburg 13, Innocentiastr. 4,
Telefon: (04 11) 45 90 16



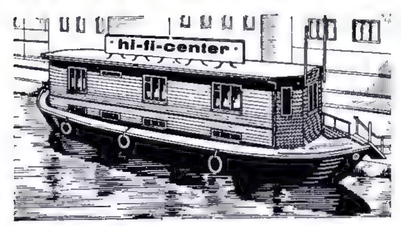
ich habe mich für das lupenreine entschieden.
ich habe mich spezialisiert.
tausend kleinigkeiten müssen abgestimmt stimmen.
akai sonab braun
kenwood pioneer
the fisher
oder kaufen sie ihren schmuck an einem kiosk?
jürgen schindler
anerkannter high-fidelity-fachberater - dhfi -
2 hh 13, werderstr. 52
tel. 4 10 48 12

ARENA LENCO KEF ADC

Bezirksvertretung:
A. Lotze
2 Hamburg 13
Innocentiastraße 22
Tel. (04 11) 44 63 94
ARENA AKUSTIK GMBH,
2 Hamburg 61, Haldenstieg 3
Tel.: 58 11 46, Telex: 02-15655

---

hi-fi-steamer



Einmalig in Europa!
Direkt auf dem Wasser!
„das schwimmende Studio"
Teac — Kenwood — Sony — Akai
Braun — Arena — Kef — Lenco
Magnasonic u. a.
E. G. Lekebusch 2 Hamburg 11
Holzbrücke 2 a
Telefon: Sa.-Nr. 36 50 57 / 58

HI-FI STUDIO 70
High-Fidelity Stereo Anlagen · Diskotheken
Video-Rekorder · Fernsehgeräte

NEU

2000 HAMBURG - EILBEK
Kantstraße 4 · Telefon 207010
des Klanges wegen . . .



Der Fachhändler — Mann Ihres Vertrauens!

AKAI
GOODMANS
KENWOOD
PICKERING
TRANSCRIPTOR

Lieferung nur an den Fachhandel
Gerd Wulf
INDUSTRIE-VERTRETUNGEN
für Elektronik und HiFi-Komponenten
2 Hamburg 76
Ackermannstr. 28a
Tel. (0411) 22 25 55

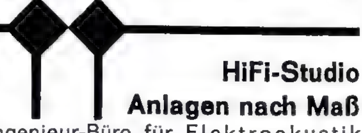
Hannover



Wir führen **SCOTT**

HiFi-Stereo-Center
Peter Schrödter
3 Hannover 1
Am Schiffgraben 19
Helvetia-Haus, Ruf 05 11 / 2 04 84
Unser großes Angebot führender Marken können Sie in unserem bestens ausgestatteten HiFi-Studio sehen und hören.
Studio für Farbfernsehen

ELAWAT



HiFi-Studio
Anlagen nach Maß
Ingenieur-Büro für Elektroakustik
Hansjürgen Watermann, Ruf 2 25 55
Hannover, City-Passage am Bahnhof

Ziese & Giese, zwei junge HiFi-Fachleute, stellen ihre subtilen Erfahrungen und Kenntnisse in den Dienst Ihrer Musikliebe. Mit Enthusiasmus. So gelingt es immer wieder, höchste Ansprüche an die Klangreinheit der Musikwiedergabe mit erschwinglichen Kosten, Langlebngkeit und absoluter Betriebssicherheit zu verbinden.

Ziese & Giese beraten Sie unbeeinflußt von modischem Schnickschnack und dem Propaganda-Einfluß jener Hersteller, die viel Geld für bunte Werbung ausgeben.

Ziese & Giese möchten ihren Ruf dadurch begründen, daß sie ausschließlich Geräte anbieten, deren technische Vollkommenheit außer Frage steht.

Damit gewährleisten **Ziese & Giese** eine zukunftssichere Anschaffung.



Ziese & Giese oHG
für hochwertige Musikwiedergabe-Anlagen. Beratung, Planung, Ausführung, Service, ausgewählte Schallplatten aus Klassik und Jazz. Berliner Allee 13, Ecke Volgersweg, Telefon 2 88 88.

Heidelberg





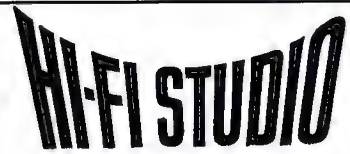
Stereo-HiFi-Anlagen
6900 Heidelberg, Brückenstraße 11

Heilbronn

HI-FI Stereo Studio



Hans Diether Brauch
Heilbronn Sülmerstr. 24
Tel.: 38 06



Weltspitzen-Fabrikate
in modern eingerichtetem Studio
bei fachmännischer Beratung
und vorzüglichem Service.
Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

FLACHSMANN
Heilbronn, Salzstr., b. d. Aukirche, Tel. 72061–63

Wir führen SCOTT

Haben Sie schon das **Deutsche High Fidelity Jahrbuch**
Es hilft Ihnen bei allen Problemen. Fragen Sie Ihren Fachhändler.

Karlsruhe

HIFI-CENTER
SABA · MCINTOSH · RADFORD
AKAI · SONY
GOODMAN
PIONEER
LENCO
THORENS
HILTON-SOUND
REVOX · JBL
WHARFEDALE
BRAUN · B&O
KENWOOD · GRUNDIG · HECO etc.



7500 KARLSRUHE/BADEN
Karlstraße 48 · Tel. 0721/27454

Wir führen SCOTT

RadioFreytag
Größtes HiFi-Studio
in Karlsruhe und Mittelbaden
Karlsruhe Karlstr. 32 Telefon 26722
Auch in Bretten, Pforzheim und Baden-Baden
Sorgfältige Beratung · Größte Auswahl

Kassel

HiFi-Stereo-Geräte
Lautsprecher, HiFi-Plattenspieler
Große Auswahl HiFi-Fachberater



35 Kassel, Obere Königsstraße 51

Kassel-Nordhessen

Nordhessens - HiFi - Spezialist



Wilhelmsstraße · Ruf 1 95 71-75
„Internationale Auswahl"

Kaufbeuren

HiFi-Stereo-Studio Kaufbeuren
Inh. Günter Schneemann

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler



895 Kaufbeuren, Ludwigstr. 43
Postfach 382, Tel. 0 83 41/48 73

Wir führen SCOTT

Kiel



international hifi-stereo-studio

Kihr-Goebel
KIEL Ruf 47262

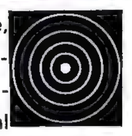
Wir führen SCOTT



Köln

FREUND ACUSTIC

internationale spitzengeräte, erfahrenes fachpersonal. objektive, neutrale beratung, unübertroffene plattenauswahl



KÖLN AACHENER STR. 412 · 495007/8



INVOCARE
HiFi-Studio
J. Schordell
An der Malzmühle 1
Ecke Mühlenbach
Tel. (0221) 212773

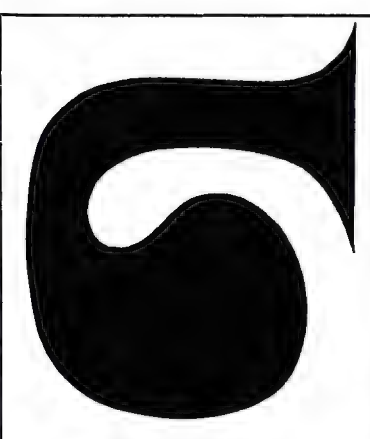
hifi-stereo
große Auswahl in zwei Studios
Radio Graf
Köln · Neumarkt / Richmodstraße
Ruf: 21 71 79 · 23 10 64 · 23 22 12

Wir führen SCOTT



Studio Nähe Rudolfplatz.
Center für Weltspitzengeräte.
Zuverlässige, ehrliche Beratung, ausgewählte Schallplatten, Perfect-Service, interessante, preisgerechte Zusammenstellung.
Wir laden Sie ein.

Ihr HiFi-Fachberater
HiFi-Studio Jolly
5 Köln 1, Lütticher Straße 46
Telefon (0221) 520482



MARCATO HIFI
STUDIO GLOCKENGASSE
5 KÖLN · LADENSTADT
TELEFON (0221) 211818

Wir führen SCOTT

HiFi Stereo
Musikanlagen
Wir führen Weltspitzengeräte — Wir garantieren fachmännische Beratung — Montage — Service
Ein Besuch in unseren
HiFi - Stereo - Studios
ist für Sie immer lohnend!
RADIOLA
Köln, Herzogstr., Tel. 21 18 15



- Führend in Europa
- Unübertroffene Auswahl in allen Weltspitzenfabrikaten (z.B. 120 Paar Lautsprecher)
- Höchster Gegenwert für Ihr Geld
- Fachgerechte Montage und kostenloser Service
- Holzarbeiten in eigener Schreinerwerkstatt
- Bau und Wartung von Diskotheken und ELA-Anlagen
- Vergleichende Vorführung unter Wohnraumbedingungen (369600 Kombinationsmöglichkeiten)
- Individuelle Beratung

SATURN
Hifi-Studios
5 Köln
Hansaring 91, Telefon 522477

Konstanz



Spezialstudio
Radio Steurer
Am Zähringerplatz

Der Fachhändler — Mann Ihres Vertrauens!

Krefeld

RADIO



Neußer Str. 19, Ecke Hansastr.
Tel. 34101

Studios für Stereo- und HiFi-Anlagen

Der anspruchsvolle Musikfreund findet bei uns HIFI-Anlagen der Weltspitzenklasse vorführbereit
... Das Fachgeschäft am Bahnhof

Wir führen SCOTT

Linz

BRÄUER & WEINECK
LINZ/Donau, Spittelwiese 7
Telefon 07222/27803 und 23095
HiFi-Stereo-Studio
Weltmarkenauswahl
Anerkannter Hifi-Fachhändler dhfi

Lübeck

STEREO OSTWALD

Das Fachgeschäft für Anspruchsvolle
Lübeck · Fleischhauerstraße 41 · Tel. 73407

Wir führen SCOTT

Mainz

WIR BERATEN SIE RICHTIG
Hi-Fi-Stereo-Anlagen
modern eingerichtetes Studio
BUSCH LERCH
RUF 23675 MAINZ FUSTSTR. 15

Wir führen SCOTT

STUDIO FÜR HiFi-TECHNIK
Internationale Spitzengeräte
Unübertroffene Plattenauswahl
Erfahrenes Fachpersonal



Telefon: (06131) - 24806

Mannheim

Planung, Herstellung, Service
von privaten und kommerziellen Musikanlagen und Diskotheken. Einbau an Ort und Stelle durch eigene Schreinerei.

Abteilung HiFi-Technik **PHORA**

MANNHEIM, O 7,5 AN DEN PLANKEN
TEL. 26844
HEIDELBERG, HAUPTSTRASSE 107/111,
TEL. 21211 / 24436
LUDWIGSHAFEN, JUBILÄUMSTR. 3,
TEL. 53892

Mülheim/Ruhr

bernd melcher
ihr fachgeschäft in der stadtmitte
mülheim/ruhr, friedr.-ebert-str. 6
telefon 3 83 91
internationale geräte für jeden anspruch
preiswerte anlagen, sonderangebote

München

ARENA
LENCO
KEF
ADC

Generalvertretung für Bayern:
Eugen Brunen
8 München 90
Waltramstraße 1
Tel. 0811 / 694536
und 696861
Lieferung nur an den Fachhandel



EKKEHART ERNSTBERGER
MÜNCHNER AUDIO-VIDEO-STUDIO

SPEZIALGESCHÄFT FÜR HI-FI-STEREOPHONIE

8 München 15 · Landwehrstraße 54
Telefon 532458



Komplette HiFi-Anlagen ab DM 1.250.-
Sonder-Service: kostenloser HiFi-Testanschluß zu Hause
Exclusiv: **AR · JANSZEN · MICROSTATIC**
10.000 Jazz-LPs, eigene Importe

elektro-egger
8 münchen 60
gleichmannstraße 10 · Telefon 886711

Wir führen SCOTT



Wir führen SCOTT

hifi- studio hom
München 12 Bergmannstr. 35
53 38 47 / 53 18 22

RADIO-RIM
Ihr zuverlässiger Fachmann



8 München 2
Bayerstr. 25
und
Theatinerstr. 17
Tel. 55 72 21
Postfach 20 20 26

Radio Schütze
HiFi-Stereo-Studio
Beratung — Planung — Verkauf
8 München 15, Sonnenstraße 33
gleich am Sendlinger Torplatz, Tel. 55 77 22



Hi-Fi
Stereo

Individuelle Beratung
Fachmännische Vorführung
der Dual HiFi-Componenten

Dual Werksvertretung
Heinz Seibt • München 19
Andréestraße 5
Telefon 16 42 51 oder 16 74 69
Verkauf nur über den Fachhandel

Blaupunkt Braun Dual Elac Grundig Perpetuum Ebner Philips Saba-Telewatt Telefunken Uher
ADC Audioson Bozak Cabasse Goodman Kelly KLH Koss Lansing Leak Lenco Mc Intosh Mikro Pickering Pioneer Quad Revox Scott Sherwood Shure Tandberg Tannoy The Fisher Thorens Trio
Die Erzeugnisse dieser Firmen sind international maßgebend für die moderne HiFi-Stereo-Technik. Der Musikfreund findet sie in reicher Auswahl bei
LINDBERG
HiFi-Studios: Sonnenstraße 15
Kaufingerstr. 8, Theatinerstr. 1
Erfahrene HiFi-Spezialisten beraten Sie u. sorgen f. fachgerechten Einbau in Ihrem Heim.

Wir führen **SCOTT**

Münster

STEREOPHON
HiFi-Studio Münster
K. W. Schwerter
Elektroakustik-Ingenieur VDE AES
Geöffnet Mo.—Fr. 14—18 Uhr und nach Vereinb. • Alter Steinweg 19 • Telefon 5 54 75

Nürnberg

GRUNDIG HIFI STUDIO SERIE
Besuchen Sie unser Vorführstudio
Wir führen die neuesten Modelle
RADIO-ADLER
Josephsplatz 8 / Tel. 20 46 27
Wir führen **SCOTT**

Radio-Bestle und Die Schallplatte
Nürnberg, Pfannenschmiedsgasse 12
Telefon 203644
Hi-Fi-Stereo-Anlagen
modern eingerichtetes Studio



Alle führenden Fabrikate des Weltmarktes
E. GÖSSWEIN
85 Nürnberg 15
Hauptmarkt 17 • Telefon: (09 11) 44 22 19

Oldenburg

Hi-Fi-Studio



29 Oldenburg • Ruf (0441) 26151

Pforzheim

Sorgfältige Beratung und die größte Auswahl finden Sie im HiFi-Studio bei:
RadioFreytag
Pforzheim, Jägerpassage, Telefon 2 28 84



Rastatt



Recklinghausen



Regensburg

HiFi-Stereo
Individuelle Planung, Beratung, Montage und Lieferung von sämtlichen Weltspitzenfabrikaten
Radio Fernseh Elektro
KERN
Regensburg Ludwigstraße Tel. 54231
Wir führen **SCOTT**

Rheydt

hifi-studio rheydt
GOTTSCHALK
limitenstraße gegenüber atlantis
ständig 20 Anlagen vorführbereit
Wir führen **SCOTT**

Saarbrücken

Otto Braun
High Fidelity-Studio
Saarbrücken 1 • Nußbergstraße 7
Telefon 5 32 54

Schweinfurt



Spezialstudio
Radio **Beuschlein**
SCHWEINFURT, Markt 27, Tel. 2 18 33

Stuttgart

HiFi Stereo
— in Stuttgart führt der direkte Weg zu Barth, wenn Sie unter einer Auswahl wählen wollen, die nirgendwo größer ist. Neben den führenden deutschen Herstellern sind selbstverständlich auch alle internationalen Spitzenfabrikate ständig vorführbereit: Braun, MacIntosh, Goodmans, Kenwood, Thorens ... und ... und ... und. Ebenfalls selbstverständlich: Beratung und Einbau erfolgt durch erfahrene HiFi-Spezialisten.

BARTH
Stuttgart W, Rotebühlplatz 23
Ludwigsburg, Solitudestr. 3
Radio Musik-Haus

Wir führen SCOTT



hans baumann 7 stuttgart-1
heusteigstr. 15a tel. 233351/52



Manfred & Peter Tunkl
7 Stuttgart-W
Johannesstraße 35
Nähe Liederhalle
Telefon
(0711) 627209

Unsere Leistung:
Konzentration
auf HiFi-Stereo

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Alle namhaften deutschen und ausländischen High-Fidelity-Anlagen

äußerst preiswert!





Stuttgart-M am Charlottenplatz (Holzstr. 19)

In Böblingen: RADIO WALZ

Wir führen SCOTT

Tübingen

Fachgeschäft für **HiFi-Stereophonie**
Fachmännische Beratung, große Auswahl, Einrichtung von Diskotheken

HiFi-Stereo-Studio Gerhard Kost
7400 Tübingen, Marktgasse 3
(beim Rathaus) Tel. 2 67 50

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Wir führen SCOTT

Der Fachhändler —
Mann Ihres
Vertrauens!

Wien

Seit 1964
Erfahrene Fachleute
bieten
Beratung · Planung · Verkauf
(mit eigener Service-Werkstätte)
von
kompletten Stereoanlagen
sowie ausgewählten Stereogeräten, Farbfernsehern und Tonbandgeräten
in jeder Preislage.
· **Tandberg-Spezialisten** ·

Seilerstätte 11
1010 Wien 1
Telefon 52-71-81/82



HIFI- und STEREOTECHNIK
Hans Lurf
Ältestes Fachunternehmen Österreichs

ARinc.	QUAD	SERVO-SOUND
CABASSE	ROGERS	THORENS
KLH	SCOTT	HARM. KARDON
LOWTHER	SHURE	UNIVERSITY
PIONEER	SME	WHARFEDALE

Unbefangene Klangberatung in unseren Vorführräumen:
1010, Reichsratsstraße 17, Telefon 42 72 69
PIONEER - STUDIO
1150 Neubaugürtel 5—9

THE VIENNA HIGH FIDELITY & STEREO COMP.
1070 WIEN, BURGGASSE 114
TEL. 93 83 58
Stereoschallplatten, bespielte Tonbänder
Sämtliche HiFi-Weltmarken

Schallplatten-Wiege
HiFi-Studio
Inh. Eldon W. Walli
Ladenstr. Wien 1, Graben 29a
Tel. 52 32 53, 52 64 51
Anerkannter Fachhändler dhfi

Wiesbaden



Anerkannter HiFi-Fachhändler

Wir führen SCOTT

Würzburg

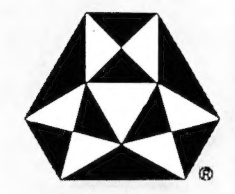
HiFi STEREO studio
Beratung, Planung, Einbau
Individuelle Vorführung durch erfahrene HiFi-Techniker in unserem Studio und in Ihrem Heim



WIE MAN ÜBERRAGENDE MUSIK ANHÖRT . . .

. . . horchen Sie an einer TDK-Kassette

Endlich — und glücklicherweise für alle Musikliebhaber — ist jetzt eine Tonbandkassette zu haben, welche Ihre Kassettenmusik wirklich ebenso gut wiedergeben wird, wie Ihre feinsten Schallplatten. Pop, Jazz, Rock oder klassische Musik — Ihre TDK SD™-Kassette wird Ihr Wiedergabegerät augenblicklich besser erklingen lassen.
Die TDK SD-Kassette vermittelt Ihnen klare, lebhaft-frische, wirklichkeitstreue Klangwiedergabe mit einem unglaublichen Frequenz-Ansprechen von 30 bis 20 000 Hertz, ein SN-Verhältnis, besser als 55 dB, eine extrem breite dynamische Reichweite, und praktisch keine Zischlaute.
Die TDK-Kassetten arbeiten geschmeidig-glatt, und sind sehr leistungsfähig, es gibt kein Verklemmen, Reißen, oder sonstige, kleine Tragödien. Verlangen Sie eben gerade TDK, „welche eine Kassette in sich selbst als Klasse“ darstellt.
TDK SD-Band ist in 30-, 60- und 90-Minuten-Kassetten zu haben. Überall im Fachhandel erhältlich.



TDK® **Ein echter Triumph der Tonband-Technologie**

TDK ELECTRONICS CO. Ltd.

14-6, 2 CHOME, UCHIKANDA
CHIYODA-KV - TOKYO/JAPAN

Europavertrieb: EUROTEX, 10 Route de Thionville, Luxembourg
Vertrieb für die BRD: Compo-HiFi GmbH, 6 Frankfurt/M., Reuterweg 65

HiFi-Bausteine müssen nicht teuer sein.

Beweis: Philips Hifi-Plattenspieler GA 208 mit SUPER M

Hier hat Philips einen Hifi-Stereo-Plattenspieler entwikkelt, der es möglich macht, eine hochwertige Hifi-Anlage bei einem vertretbaren Aufwand zusammenzustellen. Wenn Sie ein Freund guter Schallplatten sind; wenn Sie sich eine Hifi-Anlage zu einem vernünftigen Preis aufbauen wollen, dann sollten Sie den GA 208 wählen. Sie werden zugeben: der GA 208 macht den Genuß Ihrer Schallplatten erst vollkommen. Leistung und Preis werden Sie überraschen!

Gestaltung: funktions- und bedienungsgerecht, modern und kompakt.

Technik: Durch den symmetrischen Synchronmotor und den doppelten Pesenantrieb ergeben sich ausgezeichnete Gleichlaufeigenschaften. Der Präzisions-Tonarm mit Skating-Kompensation und gedämpftem Lift sowie das magneto-dynamische Tonabnehmersystem garantieren beste Wiedergabequalität bei größter Schonung Ihrer wertvollen Schallplatten.

Philips GA 208 (DIN 45 500) mit Tonabnehmersystem SUPER M400 ist nur ein Beispiel aus dem leistungsfähigen Philips-HiFi-Stereo-Programm. Ganz gleich, welches Gerät Sie auch wählen: PHILIPS Phono-Geräte sind ein Begriff! Der Musikliebhaber verbindet damit die Vorstellung besonderer Qualität. Millionenfach sind Philips Phonogeräte verbreitet. Hunderttausendfach finden Sie Jahr für Jahr neue Freunde. Überzeugen Sie sich von der Qualität beim Fachhändler.



Deutsche Philips GmbH PHF 7018/5516 Techn. Änderungen u. Liefermöglichkeiten vorbehalten.